الفنون

مجلة دورية مغربية
تصدرها وزارة الثقافة والاتصال -قطاع الثقافة
السلسلة الجديدة، العدد الثاني - ماي 2019

التربية الفنية في المغرب:
الواقع والإكراهات

الممارسة الفنية والإعلام:
أية علاقة ؟

مجلة دورية مغربية

تصدرها وزارة الثقافة والاتصال - قطاع الثقافة

السلسلة الجديدة، العدد الثاني - ماي 2019

مديرة النشر : فوزية البيض

طاقم التحرير : الطاهر الطويل، محمد اشويكة، بنيونس عميروش

هيئة الاستشارة : محمد أديب السلاوي، محمد كلاوي،
حسن الصميلي، أحمد عيدون، حسن بحراوي.

سكرتيرة التحرير: سكينة الطاهري

التصور الفني : دار أبي رقراق للطباعة والنشر

لوحة الغلاف : للفنان سعد بن سفاج

عنوان مراسلة المجلة : revuealfonoun@gmail.com

الموقع الالكتروني: www.majalatalfonoun.ma

الإيداع القانوني: 2019PE0005

ردمك : 2665-7503

ثمن النسخة: 30 درهم

قيمة الاشتراك السنوي: 120 درهم

توزيع سابريس

الطباعة: دار أبي رقراق للطباعة والنشر - الرباط

المواد المنشورة تعبّر عن آراء كتابها، ولا تعبر عن رأي المجلة أو وزارة الثقافة والاتصال.

لا تردّ المواد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

لائحة المساهمين في العدد

خالد فارس	محمد العساوي	أحمد اشتيوي
سالم كويندي	الزبير مهداد	فوزية البيض
مصطفى بريسول	أنس الملحوني	سعيد المزواري
المصطفى المودني	بنيونس عميروش	محمد حافظي
كريم بابا	عز الدين بوركة	محمد اشويكة
مبارك حسني	عز العرب العلوي لمحرزي	عز الدين بونيت
بوشعيب الضبار	الطيب العلوي	عبد اللطيف العيادي
عبد الكبير المناوي	محمد الشغروشني	محمد سيف
عبد الصمد الكباص	أحمد سوالم	محمد الشيكر
حسن بحراوي	عبد الفتاح عبدان	مخلص الصغير
فؤاد ازروال	الهواري الحسين	سليمان الحقيوي

الفهرس

التربية الفنية في المغرب : الواقع والإكراهات

- خالد فارس : مداخل الارتقاء بالتربية الفنية في الفضاء المدرسي. 10
- سالم كويندي : واقع تدريس التربية الفنية في المغرب، المسرح المدرسي نموذجا. 19
- مصطفى بريسول : عن ضرورة تدريس التربية الموسيقية بالمدرسة والثانوية والجامعة..... 25
- المصطفى المودني : التربية الفنية وإنماء الكفاية الجمالية في أفق تكوين رأسمال بشري متملك للذوق الجمالي .. 33

ملف الممارسة الفنية والإعلام : أية علاقة ؟

- كريم بابا : الدراما الإذاعية بالمغرب حلقة في التأسيس 40
- مبارك حسني : السينما والإعلام الحالة المغربية 44
- بوشعيب الضبار : الصحافة الفنية المكتوبة في المغرب بين الطموح وتحديات النشر 47

موسيقى

- عبد الكبير المناوي : الإخوان ميكري..... 51

رقص

- عبد الصمد الكباص : إرادة الطبيعة وشفافية الجسد 56

فنون شعبية

- حسن بحراوي : طقس العنصرة من خلال كتابات إدمون دوتي 60
- فؤاد ازروال : فرجة اباروديين 63
- محمد العساوي : فن المَشْيَخَة بالمغرب الشرقي: إسهام في تأريخ الفنون الشعبية المغربية و روادها 69
- الزبير مهداد : فنون الفرجة الحضرية في مغرب القرن 19 74
- أنس الملحوني : شاعر الفكاهة في الشعر الملحون الراحل مولاي اسماعيل العلوي السلسولي 78

تشكيل

- بنيونس عميروش : مدرسة تطوان للفنون الجميلية نظرة على النشأة والمسار 83
- عز الدين بوركة : الشعر والتشكيل حول المعرض المشترك «ورد أكثر احتفاء بمحمود درويش 89

سينما

- عز العرب العلوي لمحرزي : اللغة السينمائية بين جدلية التواصل والتعبير، مقاربة أولية 94
- محمد الشغروشني: ظاهرة الفيلم الموسيقي في السينما المغربية 100
- خالد بنفنيش : فوتوغرافيا 104

مآثر ومعالم

- أحمد سوالم : القصور، تراث معماري يحكي حضارة الطين بالجنوب المغربي 105

فن العيش

- عبد الفتاح عبدان : إسهامات اليهود في تطوير وتجويد الفنون اليدوية المغربية 108
- الحسين الهواري : الكسكس المغربي وفق الطريقة التقليدية 112

بورتريه

- أحمد اشتيوي : الشيخ إدريس بن دحان رائد الشعر الشفوي بعبدة 114

حوار العدد :

- فوزية البيض : حوار مع رشيد منتصر مدير المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي 116

مرئيات

- سعيد المزواري : فيلم طفح الكيل لمحسن البصري في المساحة بين الحالة الإنسانية والخطاب المتضخم 120
- محمد حافظي : فيلم «امباركة» حبكة السيناريو وجمالية الإخراج 122
- محمد اشويكة : قراءة في فيلم «أحداث بلا دلالة» للمخرج مصطفى الدرقاوي حركة الكاميرا حركة المجتمع الفيلمي 126

تشريع فني

- عز الدين بونيت : التشريع في المجال الفني بالمغرب، امتداداته وإسهامه في دينامية المشهد الفني الوطني 129

مكتبة فنية

- محمد سيف : قراءة في كتاب مخرجون وتجارب في المسرح المغربي لعبد الجبار خمران 139

متابعات

- محمد الشيكر : معرض «أيادي النور» في حاضرة الأنوار 141
- مخلص الصغير: محبة السينما وإدمان الأمل في الدورة الفضية من مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط..145
- سليمان الحقيوي : المهرجان الوطني للفيلم في دورته 20 / السينما المغربية بوجهين 149
- تقرير الدورة 13 من المنتدى الدولي للأشرطة المرسومة بتطوان 152

وثيقة العدد :

- «مسقط ادم» نص مسرحي لمحمد تيمد 155

كاريكاتير

- عبد اللطيف العيادي : 176

الدكتور محمد الأعرج

وزير الثقافة والاتصال.

طرح سؤال التربية الفنية، هو في العمق طرق باب مجال ينطوي على قدر كبير من التعقيد والتَّشعُّب. ذلك أن الفنون كانت دائما حاضرة في علاقات الإنسان بذاته وبمحيطه، وبالتالي تعد عنصرا عُضويا في تشكيل المجتمع. وإذا كانت الفنون تحيل إلى مجال واسع من الممارسات، يختلف تعريفها ومضامينها من دولة إلى أخرى، فإن التوافق كُليٌّ حول أهميتها في بناء الفرد والمجتمع وفي التنشئة السليمة للأجيال، على المستوى العام، وحول دورها في دعم التَّعَلُّمات واستيعاب المضامين التعليمية، على الخصوص. لذلك فإن الأكثر تعقيدا، هو كيفية تدبير العلاقات بين السياسة الثقافية والسياسة التربوية، أو بصيغة أخرى، ما هي السبل الكفيلة بجعل الدرس الفني مكونا أساسيا في المنظومة التربوية؟

إن قطاع الثقافة، حسب الاختصاصات الموكولة إليه، يبدل كل الجهود سواء في توفير تكوينات فنية أكاديمية في مجالات المسرح أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية والرسم والديزاين وغيرها أو على مستوى توسيع التغطية الترابية بمؤسسات التكوين الفني وعلى الخصوص المعاهد الموسيقية. كما تعمل الوزارة على إعادة هيكلة التربية الفنية على مستوى القوانين لجعله يواكب ما عرفته بلادنا من تحولات، وما عرفته الفنون من تطورات وما تلعبه من أدوار جديدة في المنظومة التنموية عبر تأهيل الصناعات الثقافية. وقد اقتضى ذلك، كمُنْطَلَق، تحديد المجالات التي تُعْرف في بلادنا ب «الفنية»، وبالتالي إصدار قانون الفنان والمهن والفنية. وهو تدبير معقد لكونه ينظم واقعا ميدانيا يَنْطوي على الكثير من الصعوبات ويحتاج إلى معرفة وخبرات واسعة.

نتوفر اليوم على تجربة وطنية مهمة وعلى تجارب مقارنة كفيلة بصياغة منظومة متكاملة للتربية الفنية تقوم أولا على الاستيعاب الجيد للحقول الفنية، وعلى حسن استثمارها في تشكيل ودعم منظومة للتربية الفنية تستجيب لمعايير الجودة. ذلك ما يتطلب تدبيرا أفقيا لهذا المجال تتدخل فيه كافة القطاعات المعنية وذلك لجعل التربية الفنية معطى مرافقا للفرد والجماعة على طول مسارات التنشئة والتكوين والتأهيل. إن بلوغ هذه الأهداف يحتاج إلى تشاور وعمل وإبداع، بالقدر الذي تحتاج فيه الممارسة الفنية إلى فضاء للشيوع والاستهلاك.

ذلك ما يسعى إلى مقاربته، هذا العدد من مجلة الفنون، الذي يقدم للقراء مواضيع غنية ذات الصلة بالتربية الفنية في المغرب وبعلاقة الممارسة الفنية بالإعلام. قراءة ممتعة.

الدكتورة فوزية البيض

رئيسة النشر

التربية الفنية عماد تنمية المدارك والمهارات وإحدى الأعمدة التي ترتكز عليها الحضارات، انطلاقا من مبدأ نقل الدراية لبصم الهوية الثقافية وتوارثها عبر الأجيال، وفق إطار فلسفي جمالي بأبعاد اجتماعية وحضارية.

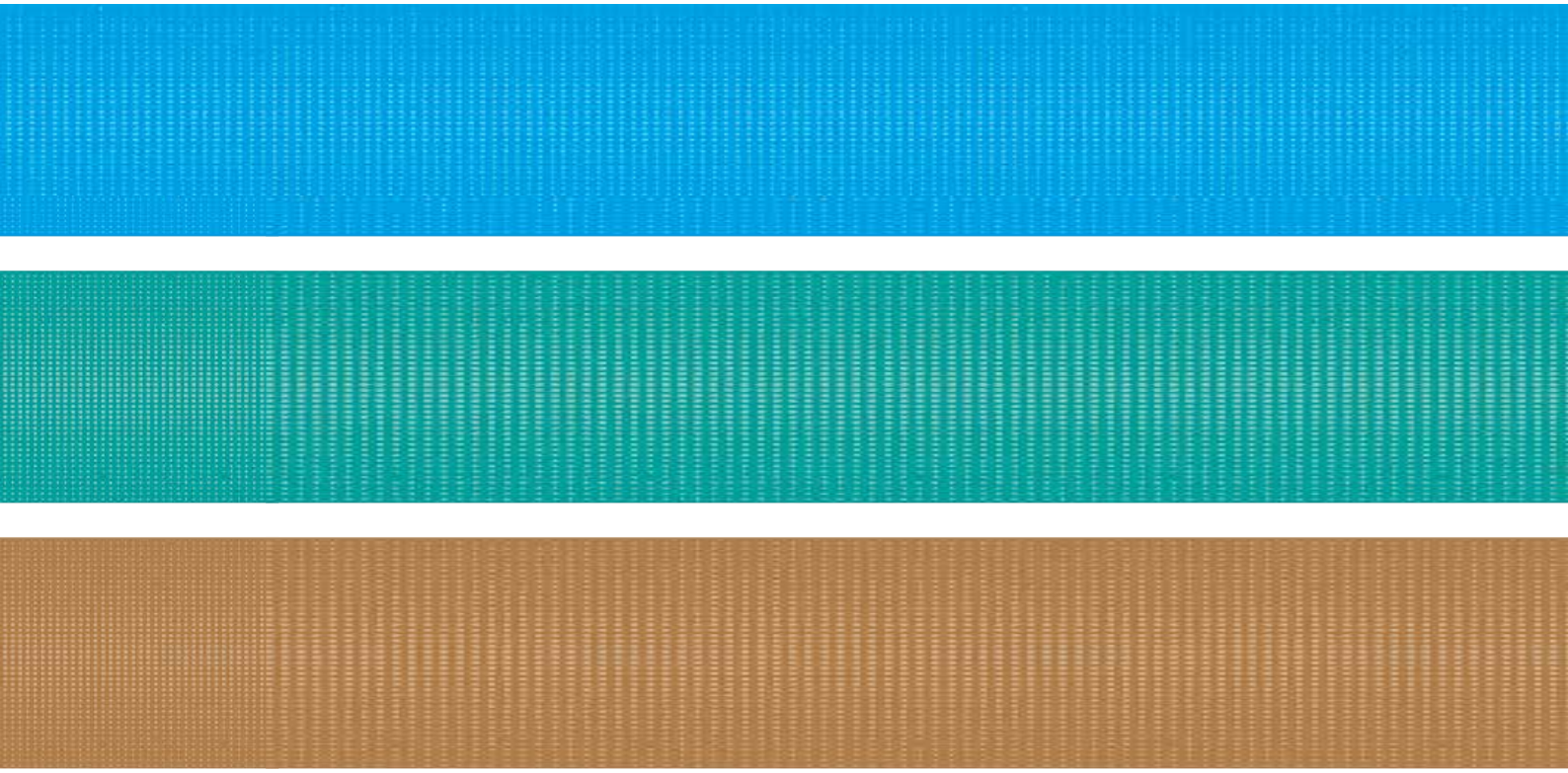
وبهذا الصدد، يعدّ الاستثمار في التربية الفنية عاملا أساسيا من أجل ضمان جيل يحترم مقومات السلوك المواطن والحضاري، ويعتز بالهوية الثقافية المتعددة لوطنه والمنخرطة في زمن العولمة. ولذلك، فاختيار محور هذا العدد من مجلة «الفنون» هو فرصة لإعادة طرح الأسئلة والتفكير في صياغة وإنتاج مقاربات في التربية على الذوق الفني، بمعية عدد من الكتاب والمختصين، من أجل الوصول إلى مقترحات الانفتاح على نظريات واجتهادات توازي بين علوم التربية والقيم الجمالية التي تنمي عند الفرد القدرة على النقد وعلى دقة الملاحظة والرؤية الثاقبة، في أفق بناء تذوق فني هادف مبني على الجماليات المناهضة للرداءة والتسفيه.

إنها المرجعيات نفسها التي ننهل منها في تاريخ الأفكار الفنية العابرة للحضارات، منطلقين من قناعة مؤداها أن الفنون والإبداع والتربية الفنية من المواد الدراسية التي تكسب الطلاب المهارات والمعارف الفنية، وتفجر طاقاتهم وتنمي مواهبهم وقدراتهم، وتحثهم على التجديد والابتكار وتربطهم بتاريخهم ووطنهم وتراثهم وبيئتهم.

ونعتقد أن اعتماد التربية الفنية في البرامج التعليمية، كمادة أساسية وليس ترفيهية، ضروري لتنمية المواطن فنيا. إنها إحدى صيغ ضمان التفتح للمتعلم والانفتاح على الحياة الفنية والثقافية، للنهوض بالشأن الثقافي والفني ببلادنا في المؤسسات الموكول إليها هذا الدور، اعتمادا على أسس بيداغوجية من أجل تعليم وتربية فنية ذات جاذبية، تروم خلق ملكات ابداعية وتثويرها لدى المتلقي.

ولذلك، لا مناص من اعتماد مقاربة سليمة من أجل صناعة الأفكار التي تتولى بناء وتمرير التعلمات، وتسطير المخططات الاستراتيجية الخاصة بالتكوين الفني والتربية الفنية التي تسائل منهجية توصيف الدروس وبرامج التكوين بالمعاهد، وتجهيز البنيات التحتية للمركبات الثقافية وتطوير برامج تسييرها. علاوة على تقييم دور المؤسسات الفنية الخاصة وموقع التربية الفنية في البرنامج الحكومي وفي البرامج التنموية للجهات. كما أنه لا بد من الوقوف عند المهارات التي يمكن التركيز عليها كخيارات كبرى، من أجل النهوض بالتربية الفنية العصرية ومن أجل الاندماج السوسيو ثقافي للمتعلم، انطلاقا من الاعتماد على صيغ جديدة تكون كفيلة بتحقيق تنمية ثقافية وفنية مستدامة، تجويدا للتعلمات الفنية وجعلها ينبوع اهتمام وإثارة يشيد بها الإعلام نظرا لعلاقته الوطيدة بالممارسة الفنية.

هي نفسها الآليات التي يمكن اعتمادها من أجل تهذيب الذوق الفني لدى التلاميذ والطلاب، من خلال البرامج الثقافية والمناهج المدرسية التي يمكن إضافة إليها بعض الوسائل الكفيلة بربط التعليم الفني بباقي مجالات التنشئة: القراءة، التلفزة، الإذاعة، ووسائط التواصل الاجتماعي المحايثة لزمن الرقمنة...



ملـــف

التربية الفنية في المغرب

الواقع والإكراهات

من ندوة «التربية على الفنون» التي نظمتها مجلة «الفنون» بالرباط يوم 22 يناير 2019

مداخل الارتقاء بالتربية الفنية في الفضاء المدرسي

خالد فارس

تعتبر التربية والتكوين القاعدة الأساس لكل تنمية وتقدم، والسند القوي لضمان استمرار المجتمعات، والحفاظ على إرثها الثقافي، وترسيخ خصوصيتها وهويتها وطابعها الحضاري، وذلك من خلال تشرب وتمثل القيم ونقلها من جيل لآخر، ولكل مجتمع مجموعة من الأهداف يروم تحقيقها وسيادتها، من خلال مؤسساته المختلفة وفي مقدمتها (الأسرة، المدرسة، والإعلام ...).

ويشكل الإصلاح والتجديد القاطرة لبلورة اختيارات وتوجهات وانتظارات المجتمع، وتلعب التنمية البشرية والمنهاج الرافعة المركزية للبلورة والأجرأة، ويحتاج كل من التنمية البشرية والمنهاج إلى سياسة تربوية واضحة المعالم تربط بشكل جدلي وديناميكي بين كل من الاحتياجات المعبر عنها، والانتظارات المستهدفة، وقد عرف المسار الإصلاحي المغربي في مجال التربية والتكوين عدة محطات كانت تعكس بقوة المرحلة والخلفية السياسة الكامنة وراءها والمحركة لها، وقد أفضت هذه السيرورة إلى محطة جد ناضجة ومتقدمة مع بداية الألفية الثالثة تمثلت في الميثاق الوطني للتربية والتكوين، الذي شكل أرضية مشتركة وتوافقية بين جميع مكونات وحساسيات الطيف الاجتماعي المغربي، واليوم يعرف المغرب محطة فارقة في هذا المسار الإصلاحي التجديدي عنوانها البارز الرؤية

الاستراتيجية لإصلاح منظومة التربية والتكوين 2015 –2030؛

وإن العلامة المميزة في هذا الإصلاح تتمثل في تجاوز النظرة الضيقة التي كانت تحصر التربية والتكوين في التعلمات واكتساب المهارات بشكل معزول عن الواقع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وتجعل من التربية والتكوين وسيلة لخدمة المؤسسة التعليمية وأهدافها، ولا تراعي مطالب واحتياجات مواطن ومواطنة المستقبل المتعددة الأبعاد، والاحتياجات التربوية والنفسية، والاجتماعية والجمالية؛

وبغية ملامسة هذا الاختيار والتوجه الجديد القائم على الانفتاح والتجديد والملاءمة، فقد تمت هيكلة هذه المساهمة، وفقا للعناصر الثلاثة التالية:

- الأسئلة المؤطرة، والمرجعيات المعتمدة؛
- المداخل المستهدفة؛
- الانتظارات، والشروط الداعمة.

أولا: الأسئلة المؤطرة، والمرجعيات المعتمدة:

1. الأسئلة المؤطرة:

تتسم التربية بالتجديد الدائم والمتدفق لأنها تستهدف الكائن البشري الذي ميزته التطور المستمر انسجاما مع مطالب مراحل النمو المختلفة، والتي تفرض بقوة الواقع على صانع السياسات التربوية أن يولي هذه الخصيصة المكانة والأهمية التي يجب أن تتبوأها عند الإقدام على إصلاح منظومات التربية والتكوين، وإذا كان الإصلاح ضرورة ديناميكية لتحقيق المواكبة للمستجدات التي تعرفها الظاهرة الإنسانية المركبة والمعقدة والتطور التاريخي السريع والتحديات غير المسبوقة، الناجمة عن العولمة، فإن هذا الإصلاح يحتاج إلى أسئلة مؤطرة تمثل البوصلة الواعية والمعقلنة لممارسة شرط التغيير وتحديد اتجاهاته وفقا لما تقتضيه الحاجات الفعلية، والإمكانيات المتاحة، والسياقات الضامنة لبلورة الاختيارات والتوجهات والأهداف المنشودة، ومن أهم الأسئلة التي يمكن استحضارها في هذا السياق، ثلاثة أسئلة مؤطرة وموجهة :

- ماهي صلاحية المشروع الأخلاقي الذي نستوحي منه ما نريد أن تكون عليه المؤسسة التعليمية؟
- كيف يمكن ربط هذا المشروع مع مطالب المتعلم(ة) في أبعاده التربوية والإنسانية والثقافية والقيمية؟
- ماهي العناصر الفاعلة الواجب التركيز عليها لتحقيق التغيير المنشود؟

إنها أسئلة تجعلنا نسائل أنفسنا؛ –وخصوصا السؤال الأول –، عن مدى توفر المرجعيات الضامنة لبلورة إصلاح يستمد قوته من المشترك الذي يشكل ثوابت واختيارات ولحمة المجتمع التي تم التوافق عليها واستدماجها، ويمثل طموح المجتمع الذي تتلاقى فيه كل القوى الحية والمبادرات البناءة من أجل إعلاء الوطن أولا وأخيرا؛

بالمقابل فإن السؤال الثاني يحدد المستهدف من الإصلاح، والذي هو الفضاء المدرسي باعتباره الخلية الأساسية، والمتعلم(ة) الذي يشكل نواة هذه الخلية، التي يجب أن تكون محور ومركز الاهتمام الذي تتوحد فيه وتلتقي كل الإرادات من أجل إشباع حاجاته، والارتقاء بقدراته والإعلاء منها؛

أما السؤال الثالث فيهتم بالشروط البشرية والتنظيمية والمادية التي يجب حشدها، وتوظيفها التوظيف الناجع والمُرَشَّد لتحقيق أهداف الإصلاح؛

2. المرجعيات المعتمدة:

إن الأسئلة الثلاثة التي تم استحضارها في تأطير وبلورة الإصلاح تستدعي مرجعيات داعمة يمكن الاستناد عليها لتوفير كل الضمانات الكفيلة بالانتقال بالإصلاح من القوة إلى الفعل، من الرؤية إلى الأجرأة، وتشكل هذه المرجعيات فضلا عن ذلك الغطاء، والسند الذي يمنحه الشرعية والإلزامية خصوصا إذا كان الإصلاح يستهدف إحداث نقلة نوعية في التوجهات والمضامين والأساليب وطرق العمل والتناول ، نقلة تنتقل من التربية والتكوين السكولاتية إلى نموذج جديد (منوال/ براديجم)، يتعامل مع المتعلم (ة)، وفقا لأبعاده الشخصية المتعددة والمتنوعة، والتي تجعل البعد الفني والجمالي حاضرا بقوة في كل الممارسات التربوية، والفعل التعليمي التعلمي، وقد تم التركيز في هذا الإطار على أربع مرجعيات يمكن الاستناد عليها:

❖ **المرجعية الدستورية: دستور المملكة (الفصل 31)[1]:**

- الحصول على تعليم عصري ميسر الولوج وذي جودة؛
- التنشئة على التشبث بالهوية المغربية، والثوابت الوطنية الراسخة؛
- التكوين المهني والاستفادة من التربية البدنية والفنية.

❖ **المرجعية الحقوقية:**

- المواثيق الدولية في مجال حقوق الإنسان؛
- الاتفاقية الدولية المتعلقة بحقوق الطفل خصوصا:
  - الحق في حرية الرأي والفكر والتعبير (المواد 12-13-14)؛
  - الحق في التربية والتعليم (المادة 28)؛
  - تنمية شخصية الطفل ومواهبه وقدراته العقلية والبدنية إلى أقصى إمكاناتها (المادة 29 الفقرة ألف)؛
  - تنمية احترام ذوق الطفل وهويته الثقافية ولغته وقيمه الخاصة... (المادة 29 الفقرة جيم)؛
  - ✓ إعداد الطفل لحياة تستشعر المسؤولية في مجتمع حر، بروح التفاهم والتسامح والسلم والمساواة بين الجنسين والصداقة بين جميع الشعوب (المادة 29 الفقرة دال)؛
  - ✓ الحق في أوقات الاستراحة والأنشطة الترفيهية والتثقيفية (المادة 31)[2]؛

❖ **المرجعية الأممية:**

إعلان إنشيون نحو التعليم الجيد المنصف والشامل والتعليم مدى الحياة* التعليم حتى عام 2030. (تحقيق الهدف الرابع من أهداف التنمية المستدامة).

الهدف الفرعي (4.7):

- ضمان أن يكتسب جميع المتعلمين المعارف والمهارات اللازمة لدعم التنمية المستدامة؛
- ضمان حقوق الانسان والمساواة بين الجنسين والترويج لثقافة السلام ونبذ العنف، والمواطنة العالمية، وتقدير التنوع الثقافي.[3]

- المرجعية التربوية: الرؤية الاستراتيجية 2015-2030 [4]:

- الغايات: بناء مواطن متحل بقيم المواطنة وفضائل السلوك المدني متشبع بالمساواة والتسامح واحترام الحق في الاختلاف؛
- وظائف المدرسة القائمة على:
  - التعليم والتعلم والتثقيف؛
  - التنشئة الاجتماعية، والتربية على القيم في بعدها الوطني والكوني؛
  - البحث والابتكار.
- الدعامة الثانية: مدرسة الجودة للجميع.

لقد عرفت الرؤية الاستراتيجية لإصلاح التربية والتكوين 2015 – 2030 النموذج البيداغوجي؛ كالتالي:

> يعد النموذج البيداغوجي جوهر عمل المدرسة بمختلف مكوناتها، وأساس اضطلاعها بوظائفها في التنشئة الاجتماعية والتربية، في التعليم والتعلم والتثقيف، في التكوين والبحث والتأهيل، وهو بذلك، يمثل المرجع الأساس في بناء المناهج والبرامج والتكوينات على نحو يستجيب للخيارات المجتمعية الكبرى، ويحقق انفتاحه على مستجدات العصر والمعارف والمناهج والثقافة والقيم الكونية؛
>
> يتشكل النموذج البيداغوجي من غايات المدرسة ووظائفها، ومن المناهج والبرامج والتكوينات، ومن المقاربات البيداغوجية والوسائط التعليمية، ومن الإيقاعات الزمنية للدراسة والتعلم، ومن التوجيه المدرسي والمهني والإرشاد الجامعي، ومن نظام الامتحانات والتقييم.

ثانيا: المداخل المستهدفة:

يستند التصور المقترح للارتقاء بالتربية الفنية بالفضاء المدرسي إلى منظور نسقي ينتقل من التناول الكلاسيكي لمادة التربية الفنية كمادة غير معممة يتم تدريسها بشكل معزول ببعض المؤسسات الثانوية الإعدادية بنسبة غير دالة، وليس لها وزن اعتباري في دعم التعلمات واكتشاف المواهب المختلفة، وتثمين الذوق الجمالي. تصور يرتكز على ثلاثة مداخل (معرفية، وتربوية، ومنهجية)، متفاعلة ومتداخلة وفق حزمة من العناصر والمكونات والإجراءات الكفيلة بتحقيق هذا التصور النسقي المندمج؛ الذي يمنح نفسا جديدا للتربية الفنية ليس كمادة معزولة، بل كاختيار حاضر بقوة في جميع المواد والتخصصات والأنشطة التي تستهدف المتعلم(ة) في إنيته وكليته، تصور يجعل من التربية الفنية فاعلا ديناميكيا لدعم مسارات الإصلاح في دعاماته الثلاثة؛ (الإنصاف وتكافؤ الفرص، والجودة للجميع، والارتقاء الفردي والمجتمعي)؛ باعتبار التربية الفنية هي البعد الجديد الذي يمنح المنهاج سواء المكتوب أو المقرر أو الضمني طاقة وحيوية، وهي طاقة حميمية ملازمة للطبيعة البشرية التي يتحقق سواؤها وكمالها بتحقق التناسق والتناغم، والوسطية والاعتدال، والانسجام والتوافق الداخلي والخارجي على السواء؛

وهكذا يروم هذا التصور ثلاثي المداخل أن يحذو حذو الأنظمة التربوية العالمية المتقدمة التي تجعل العملية التعلمية التعليمية عملية وظيفية توفق بذكاء فائق كلا من مطالب واحتياجات المتعلم(ة) وأهداف وانتظارات المجتمع، عملية بعيدة عن النمطية والقوالب الجامدة، عملية أُسُّها الحب والتفاعل الحي المتدفق، وتحرير الذات من الضغوطات التي يمارسها النظام المدرسي الصارم، عملية تجعل الفضاء المدرسي مضيافا يزهو بكل ألوان الحياة، ويهيئ المتعلم(ة) لقبول وتقدير ذاته، والنجاح في الحياة، والاندماج في الدورة الاجتماعية الاقتصادية، والانفتاح على الكونية ببعدها الإنساني الراقي.

تربية فنية تعمل بمثابة قوى دافعية فيما يتصل بخبرات التعلم لتحقيق الأهداف التربوية بنجاعة، وتساعد على توفير خبرات غنية ومشوقة للمتعلم(ة)، تتميز ب:

- المساهمة في حب استطلاع المتعلم(ة)، ورغبته في التعلم والتحصيل الدراسي؛
- مساعدة المتعلم(ة) على استعمال حواسه والاستفادة منها، وتوفير مجموعة من الخبرات الحسية التي تعتبر أساسية في تكوين المدركات الصحيحة؛
- تحفيز المتعلمين على التعليم والتعلم وإثارة انتباههم وتشويقهم، وجعل العملية التعليمية التعلمية أكثر حيوية وفعالة، مما يساعد على ربط المعلومات وتثبيتها في ذهن المتعلم(ة) لمدة أطول؛
- معالجة مشكلة الفروق الفردية بين المتعلمين، فقد يستطيع المدرس أن يقدم مثيرات اعتمادا على مجموعة من الأنشطة الفنية حسب اهتمامات وقدرات المتعلمين المختلفة؛
- تيسير تنظيم مجال الإدراك الحسي والجمالي في نمط أو أنماط معينة وفق المنظور الجشطلتي القائم على مبدأي الشكل والأرضية؛
- تيسير الفهم والتعلم بأسلوب أكثر نفعا وجدوى من الشرح اللفظي؛
- توفير المناخ المناسب للتركيز والانتباه الكلي للمتعلمين بعيدا عن السلبية، وتجاوز حالات الشرود المتعددة التي قد تستهوي المتعلمين. [5]

1. المدخل المعرفي:

ويشكل الإطار النظري والفلسفي الذي يمكن الاستناد عليه في الارتقاء فعليا بالتربية الفنية في الفضاء المدرسي وفق المنظور الجديد المقترح، وقد تم استحضار ستة (6) حقول معرفية تعزز هذا الاختيار؛ وهي كالتالي:

- **الحقل السيكولوجي النفسي:** ويراعي في بناء الأنشطة التربوية والتعليمية التعلمية؛ احتياجات ومطالب:
  - مراحل النمو المختلفة في بعدها: (الجسمي، والجنسي، والحركي، والانفعالي، والعقلي، والاجتماعي، والقيمي، ...)؛
  - مبدأ تفريد التعليم؛ وما يقتضيه من تنويع للطرق والأساليب والإيقاعات والسيرورات المختلفة؛
  - بلورة مفهوم الذات وتأكيدها وتحقيقها وتقديرها بكل استقلالية وثقة واعتزاز في النفس المتحررة من القيود والضوابط التي تقف عائقا أمام التجديد والإبداع والتميز.
- الحقل الاجتماعي: العمل على جعل الفضاء المدرسي والمناخ الصفي فرصة حقيقية وجذابة؛ ل:
  - التواصل البناء الفعال القائم على الإشراك والمشاركة، والمساهمة في بناء واتخاذ القرارات المرتبطة بأهداف ومشروع المؤسسة؛
  - التعايش وتبادل الخبرات والتجارب، واكتشاف المواهب، ودعم المبادرات الجادة، والتنافس الشريف، وبناء هوية مشتركة حاضنة لكل المتعلمين والمتعلمات؛
  - الاستدماج المرن والسلس لمفهوم النظام القائم على مبدأي الحق المقرون بالواجب بشكل تلازمي؛ وذلك من خلال التعاقدات الأخلاقية المختلفة: (الميثاق الأخلاقي، العقد الديداكتيكي، القانون الداخلي).
- **الحقل الثقافي:** أن يلعب الفضاء المدرسي دوره المركزي في إشاعة ودعم:
  - التشرب والتمثل السليم للثقافة؛
  - احترام التنوع الثقافي؛
  - الهوية الثقافية المنفتحة المتعددة الأبعاد.
- **الحقل القيمي:** أن تساهم الأنشطة المختلفة التي تقدمها المدرسة في غرس وتعميق:
  - القيم الحقوقية؛
  - القيم الديمقراطية؛
  - قيم المواطنة والسلوك المدني.
- **الحقل الجمالي:** أن تنخرط المدرسة في صيرورة جديدة قوامها:

- الإعلاء من المشاعر والذوق الجمالي المرهف؛
- تحرير المبادرات واكتشاف المواهب وتشجيعها؛
- حفز وتثمين المبدعين والمتميزين.

- **الحقل الإنساني:** جعل الفضاء المدرسي فضاء اجتماعيا حيا متفاعلا مع الواقع، ومع مطالب الكونية الإنسانية؛ القائمة على:

- الانفتاح؛
- والمثاقفة؛
- والتسامح.

2. المدخل التربوي:

الاستفادة من كل النظريات التربوية الحديثة التي ساهمت في الإعلاء من قيمة المتعلم(ة) كطاقة حرة وحية ومتدفقة تتمتع بمجموعة من المؤهلات والقدرات التي تحتاج إلى الكشف عنها، والاعتراف بها، ودعمها وتطويرها وتثمينها، ونقترح في هذا الإطار الاعتماد على نظرية الذكاءات المتعددة "لهوارد جاردينر"؛ باعتبارها من أهم النظريات التي تتناول شخصية المتعلم(ة) في جميع أبعادها، وفق الذكاءات الثمانية التالية:[6]

❖ الذكاء اللساني:

وفيه يفكر الأطفال بالكلمات، فهم يحبون القراءة والكتابة ورواية القصص... وبالتالي فإنهم يحتاجون للكتب والوثائق والروايات وللحوار والمناقشات.

❖ الذكاء المنطقي الرياضي:

وفيه يفكر الأطفال بالاستدلال، فهم يحبون طرح الأسئلة والاكتشاف والاختبار... وعليه فهم يحتاجون لأشياء يفحصونها ويفكرون فيها وإلى مصوغات للمناولة.

❖ الذكاء الفضائي:

وفيه يفكر الأطفال بالصور واللوحات، إذ يعجبهم الرسم والمشاهدة، وبالتالي فإنهم محتاجون لمثيرات بصرية كالأفلام والكتب المصورة وألعاب الخيال.

❖ الذكاء الحركي:

وفيه يتعلم الأطفال بالأنشطة الجسدية، فهم يحبون الأنشطة التي تقوم على اللمس والرقص والجري، وعليه فهم يتعلمون بصورة أحسن، عندما يقومون بألعاب جسدية: كأداء الأدوار والتجارب العلمية وبناء الأشياء.

❖ الذكاء الموسيقي:

وفيه يتعلم الأطفال بالإيقاع والألحان، وعليه فإنهم يحبون الغناء والاستماع للموسيقى، ويفضلون المثيرات الإيقاعية كآلات الموسيقى والأغاني المؤداة جماعيا.

❖ الذكاء الانفعالي:

وفيه يفكر الأطفال بصورة أحسن عندما يتبادلون الأفكار مع أشخاص آخرين، فهم يحبون القيادة والتنظيم وإجراء الاتصالات، وبالتالي فهم يتفتحون في المجتمع وفي النوادي وفي الأنشطة الجماعية.

❖ الذكاء الشخصاني:

وفيه يفكر الأطفال ويتعلمون أحسن بالتأمل في صمت، فهم يحبون التخطيط والتفكير والحلم، وعليه فإنهم يؤثرون تمضية الوقت بمفردهم، كما يعملون على وضع مشاريع حسب إيقاعهم الشخصي.

❖ الذكاء الطبيعي:

وفيه يقوم الطفل على استثمار الارتباط بالطبيعة عن طريق مشاريع تربوية، وبالتجول في المحيط الطبيعي وتجميع عناصره وتصنيفها ودراستها لمعرفة خصائصها.

3. المدخل المنهجي:

يشكل المدخل المنهجي والوعاء العملي لتصريف التصور المقترح المتعلق بالحضور المندمج للتربية الفنية في جميع الأنشطة التربوية والتعليمية التعلمية التي تمارسها المؤسسة التعليمية، وقد تم الاعتماد في هذا المدخل على المجالات الثمانية التالية:

- **المجال الأول: التمثلات:** ويروم الاشتغال في هذا المجال على البنيات

من ندوة «التربية على الفنون» التي نظمتها مجلة «الفنون» يوم 22 يناير 2019

الفكرية والثقافية والتصورات النمطية التي تصنف كل ما هو فني وجمالي منافي للفطرة والطبيعة البشرية، إنه اشتغال ذكي يقوم على التنسيق المحكم بين كل مكونات الفضاء المدرسي لإزاحة التمثلات السلبية، وإحلال تمثلات إيجابية بديلة؛ سواء على مستوى الكتب المدرسية، أو الفعل التربوي التعليمي التعلمي، أو أنشطة الحياة المدرسية، ومرتكز هذا التحول والنقلة الفاعل التربوي، باعتباره يمثل القدوة والمثال الذي يحتذى به من طرف المتعلمين والمتعلمات.

- **المجال الثاني: التكوين:** مواكبة لأهداف هذا المدخل العملي والإجراء للارتقاء بالتربية الفنية في الفضاء المدرسي، المطلوب من الجهات ذات الاختصاص إعداد مجزوءات تكوينية عرضانية (Transversales)؛ لإعداد جيل جديد من المدرسين والمدرسات والمفتشين والمفتشات، لهم وعي تام بأهمية الفنون والحس الجمالي في تعزيز أهداف الإصلاح، وفي تحقيق النجاعة المطلوبة للمردودية الداخلية والخارجية للمؤسسة التعليمية، جيل جديد من الفاعلين التربويين ينخرط بكل قوة وعزم في منح نفس راق لمدرسة متجددة ومنفتحة ومواكبة لعصرها، وداعمة لمسارات التنمية المستدامة.

- **المجال الثالث: الفضاء المدرسي:** اعتماد مقاربة جديدة في إحداث أو تأهيل الفضاءات المدرسية وسمتها العامة البعد الجمالي والستتيقي سواء في: (البنايات، أو الممرات، أو المساحات الخضراء، أو المرافق المختلفة)؛ فضاءات طابعها الانفتاح والانشراح، فضاءات تزهو بألوان الحياة وتشجع على البذل والعطاء:

- فضاء مدرسي يلعب التواصل التربوي فيه دورا مهما في تذييل المشكلات العلائقية، والارتقاء بالعلاقات الإنسانية، ويساعد المدرسين على الرفع من ثقافتهم المهنية، ونسج علاقات ناضجة للمتعلمين.
- فضاء مدرسي تساهم فيه الأنشطة المختلفة والمتنوعة التي تقدمها الحياة المدرسية، في تحقيق مجموعة من الأهداف: (الثقافية، والاجتماعية، والتربوية والتعلمية، والاستراتيجية،والنفسية،والقيمية، والديمقراطية، والاندماجية).
- فضاء مدرسي يعتمد على تنويع الطرق في توفير المناخ المناسب لدعم التواصل التربوي البناء القائم على الإشراك والمشاركة.[7]

- **المجال الرابع: المنهاج:** إعداد منهاج (مدخلي/نسقي) يرتكز على الحقول المعرفية بدل التخصصات، يستمد قوته من ثوابت واختيارات الدولة المغربية والتزاماتها القانونية والحقوقية، ويرتكز على فلسفة تربوية قوامها التربية على الديمقراطية والاختيار، والعقلانية والنقد، والمواطنة والسلوك المدني، ومنظومة القيم الكونية، منهاج سمته العامة: (التنوع، والانفتاح، والملاءمة والابتكار)، منهاج يستدمج بسلاسة البعد الفني والجمالي في

كل المكونات والمحتويات والأسلاك التعليمية، منهاج يحرر الطاقات، ويحفز المواهب، ويرتقي بالقدرات والمؤهلات، ويسهم في إعداد أجيال تواقة للتعلم والعمل، والسلم والتسامح.

ويقتضي الأمر الاستحضار القوي لكل من الاختيارات والتوجهات التربوية للمناهج المغربية، والتي أولت عناية فائقة للبعد الفني الجمالي، والبعد القيمي:

الاختيارات والتوجهات التربوية العامة للمناهج المغربية[8]

- العلاقة التفاعلية بين المدرسة والمجتمع؛
- وضوح الأهداف والمرامي البعيدة؛
- استحضار أهم خلاصات البحث التربوي الحديث؛
- اعتماد مبدأ التوازن في التربية والتكوين بين مختلف أنواع المعارف.
- اعتماد مبدأ التنسيق والتكامل؛
- اعتماد مبدأ التجديد المستمر والملاءمة الدائمة؛
- التكوين والتأهيل المستمر للأطر؛
- الارتقاء بفضاء المؤسسة لترسيخ القيم الأخلاقية والوطنية والحقوقية والديمقراطية.

اختيارات وتوجهات في مجال القيم

- قيم العقيدة الإسلامية؛
- قيم الهوية الحضارية ومبادؤها الأخلاقية والثقافية.
- قيم المواطنة؛
- قيم حقوق الإنسان ومبادئها الكونية.

ويمكن الاستفادة كذلك من التوجهات العامة لكل من المنهاج الإنساني ومنهاج النشاط؛ باعتبارهما تنظيمين منهاجيين متساوقين مع هذا التصور؛

- المنهاج الإنساني: يقدم المنهاج الإنساني طرقا جديدة للمعرفة، كما يجعل المنهاج متمركزا حول المتعلم بدلا من المادة الدراسية؛
- منهاج النشاط: ينبني منهاج النشاط على ميول المتعلم، واستخدام طريقة حل المشكلات[9]

كما يستدعي الأمر كذلك الحرص على المواكبة الذكية للتوجهات العامة لليونسكو؛ فيما يتعلق بجودة المنهاج والتي تقتضي أن تركز التنمية المستدامة للتربية في إطار برنامج التنمية ما بعد 2030 على الأهداف الأربعة للتنمية [10](ODD4)؛ المتمثلة في تربية:

- مدمجة ومنصفة؛
- مرتكزة على تعلم ذي جودة عالية؛
- توفر فضاء التعلم مدى الحياة؛
- بناءة وسديدة تجاه التنمية المستدامة.

الأمر الذي يساهم بحق في بلورة وتحقيق أهداف ومؤشرات منهاج الجودة بالنجاعة المطلوبة؛ والقائمة على:

- مساعدة المتعلمين للتمكن، وتطوير المعارف، والكفايات، والقيم، وكذلك القدرات، والمواقف المترابطة والضرورية من أجل حياة منتجة ومتفوقة؛
- نجاعة تستند على جودة التعلمات وكيفية توظيفها من طرف المتعلمين في الارتقاء ذاتيا واجتماعيا، وجسديا، ومعرفيا، وأخلاقيا، وسيكولوجيا، وعاطفيا؛
- الرفع من هامش الفرص المتاحة المكنة للتطوير الفعلي للتعلمات.[11]

- **المجال الخامس: المقاربات:** انسجاما مع هذا الاختيار فإن تنويع المقاربات التربوية والبيداغوجية يصير مطلبا ضروريا وملحا؛ بما يمنح لكل متعلم (ة) أن يعبر عن احتياجاته، ويكتشف مواهبه وقدراته المختلفة، مطلب يراعي الفروق الفردية ومبدأ تفريد التعلم والإيقاعات التعليمية التعلمية المختلفة؛ الأمر الذي يتماشى مع ما يعرف؛ ب: " مدرسة النجاح"؛
- **المجال السادس: الحياة المدرسية:** تعزيز مطلب النسقية والتكامل، فإن الحياة المدرسية يجب أن تكون جزءا لا يتجزأ من المنهاج، تكمل الفعل التربوي التعليمي التعلمي، من خلال أنشطة وظيفية تقوم بالأساس على رغبة المتعلم(ة)، وتدعم مكتسباته السابقة، وتربطها ربطا جدليا بالتربية على مطالب الحياة بشكل عام.

والعمل على ترصيد ورسملة وتثمين الخطوات العملية لتنزيل الرؤية الاستراتيجية 2015 – 2030 في هذا المجال؛ خصوصا الرافعتين (17و18)؛ والقائمتين على: تقوية الاندماج السوسيو ثقافي، وترسيخ مجتمع المواطنةوالديمقراطية والمساواة، وذلك من خلال:

- مأسسة الأنشطة الثقافية والفنية بالمؤسسات التعليمية (الأندية التربوية، والمسابقات الوطنية، والتشبيك في مجالات: الموسيقى، والتشكيل، والمسرح، والسينما، ...)؛
- إحداث مركز وطني، و(12)

من ندوة «التربية على الفنون» التي نظمتها مجلة «الفنون» يوم 22 يناير 2019

مركزا جهويا، و82 مركزا إقليميا للوقاية ومناهضة العنف بالوسط المدرسي؛

- تفعيل مشروع "تعزيز دعم التسامح والمواطنة والوقاية من السلوكات المشينة" بالوسط المدرسي بمشاركة مع PNUD والرابطة المحمدية للعلماء؛
- الانفتاح على الفنانين من ذوي التجارب الإبداعية والثقافية الرائدة.[12]

- **المجال السابع: الجودة:** يستدعي هذا المجال توفير كل الشروط المناسبة والضامنة لدعم هذا التصور، الأمر الذي يقتضي تخطيط، وقيادة فاعلة تسهر على المواكبة والدعم والتتبع المستمر، وتعلي من روح المنافسة البناءة.
- **المجال الثامن: التثمين:** لنجاح هذه السيرورة الجديدة، وضمان ديناميكية لهذا التصور، لابد من حفز وتشجيع وتثمين كل المبادرات والمجهودات والإسهامات التي يقوم بها كل من الفاعلين التربويين والمتعلمين والمتعلمات على حد سواء.

ثالثا: الشروط الداعمة والانتظارات:

1. الشروط الداعمة:

بلورة التصور المقترح للارتقاء بالتربية الفنية في الفضاء المدرسي؛ برؤية متجددة ومنفتحة وعملية تتضافر فيها جهود قطاع التربية الوطنية وقطاعات وزارية أخرى ذات العلاقة، نقترح خمسة (5) شروط داعمة ومتكاملة ومترابطة؛ وهي كالتالي:

- الشرط الأول: الاعتماد على تصور نسقي يعبىء القطاعات ذات العلاقة؛ وفق مقاربة مندمجة؛
- الشرط الثاني: البحث عن الصيغ المناسبة لبلورة وأجرأة التصور؛
- إحداث آلية تنسيقية بين قطاعية للقيادة والتتبع والمواكبة والدعم والتقييم؛
- توفير العدة الضرورية لمساعدة الفاعلين التربويين على تحقيق أهداف التصور؛
- العمل على ترصيد ورسملة المجهودات المبذولة والتطور الحاصل وتقاسم النتائج المتحققة، ودعم وتثمين المبادرات الجادة والمتميزة وحفزها؛ تعزيزا لثقافة الاعتراف، وحفاظا على دينامية الوتيرة التصاعدية لأهداف التصور.

2. الانتظارات:

تمثل الانتظارات مخرج ومحطة التعبئة المطلوبة لتكاثف الجهود لأجرأة الخطوات السابقة، وأثرها على الممارسات التربوية التعليمية، وانعكاسها على ملمح وخلفيات المتعلمين والمتعلمات، وبالتالي على المناخ العام للفضاء المدرسي، وقد تم حصرها في الانتظارات الخمسة التالية:

- **الانتظار الأول:** ترسيخ منظومة قيم إيجابية وبناءة تعكس التوجهات والاختيارات الكبرى للدولة المغربية، ولأهداف إصلاح منظومة التربية والتكوين؛
- **الانتظار الثاني:** تحقيق مصالحة المتعلمين والمتعلمات مع ذواتهم، وإقبالهم على الحياة، والاندماج السلس مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي الوطني والعالمي؛
- **الانتظار الثالث:** تعزيز التربية على الاختيار، والاستقلالية، والنقد البناء، وقبول الاختلاف؛
- **الانتظار الرابع:** النزوع الإيجابي نحو الإبداع والابتكار والانفتاح؛
- الانتظار الخامس: إشاعة ثقافة الحب والجمال والتسامح.

الهوامش :

1. دستور المملكة – الباب الثاني: الحريات والحقوق الأساسية الفصل (31) المطبعة الملكية – الرباط – 2011 – ص 15.
2. المواثيق الدولية المتعلقة بحقوق الإنسان الكتاب الأول الاتفاقيات التي صادق عليها المغرب في مجال حقوق الإنسان، منشورات وزارة حقوق الإنسان – مطبعة النجاح – 1998 – ص من 208 إلى 209.
3. التقرير العالمي للتربية – في أنشيون بجمهورية كوريا الجنوبية – منشورات الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة 2015.
4. الرؤية الاستراتيجية لإصلاح منظومة التربية والتكوين 2015-2030، الرافعة الثانية عشرة ص: 11-13-34.
5. د. خالد فارس – المدخل لعلم التدريس – سلسلة المعرفة التربوية – العدد الثالث – دار النشر المعرفة – 2019 – ص: 58.
6. د. أحمد أوزي – بيداغوجية فعالة ومجددة –كفايات التعليم والتعلم للقرن الحادي والعشرين – منشورات مجلة علوم التربية – العدد (44) الطبعة الأولى – 2017. ص: 184-189.
7. د. خالد فارس – التواصل وتقنيات التنشيط –سلسلة المعرفة التربوية –العدد الثاني– دار النشر المعرفة – 2018– ص: 111-113.
8. المناهج المغربية الجديدة – الاختيارات والتوجهات العامة – وزارة التربية الوطنية – شعبان 1422 –أكتوبر2001 –مطبعة وزارة التربية الوطنية – ص 5-6.
9. Braslavsky. C. la prise e, compte de l'interculturel dans les curriculums. Geneva. UNESCO. IBE -201. P : 18-21.
10. Les 4 objectifs du développement durables.
11. Bie- qu'est ce qui fait un curriculum de qualité? Réflexion en cours n°2 sur les principaux enjeux actuels en matière de curriculum et d'apprentissage -2012- p :7-9.
    Bie Bureau international de l'éducation de l'UNISCO.
12. وزير التربية الوطنية والتكوين المهني والتعليم العالي والبحث العلمي–الندوة الصحفية– الحصيلة المرحلية لتنزيل الرؤية الاستراتيجية 2030-2015 والأوراش ذات الأولوية برسم السنة المالية 2019 – ملحقة الوزارة – للا عائشة الرباط – 17 يناير 2019 – ص: 37-38.

المـراجـع :

- دستورالمملكة – الباب الثاني: الحريات والحقوق الأساسية الفصل (31) المطبعة الملكية – الرباط – 2011.
- المواثيق الدولية المتعلقة بحقوق الإنسان الكتاب الأول الاتفاقيات التي صادق عليها المغرب في مجال حقوق الإنسان، منشورات وزارة حقوق الإنسان – مطبعة النجاح – 1998.
- التقرير العالمي للتربية – في أنشيون بجمهورية كوريا الجنوبية – منشورات الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة 2015.
- الرؤية الاستراتيجية لإصلاح منظومة التربية والتكوين 2015 – 2030، الرافعة الثانية عشرة.
- المناهج المغربية الجديدة – الاختيارات والتوجهات العامة – وزارة التربية الوطنية – شعبان 1422 – أكتوبر2001 – مطبعة وزارة التربية الوطنية.
- وزير التربية الوطنية والتكوين المهني والتعليم العالي والبحث العلمي – الندوة الصحفية – الحصيلة المرحلية لتنزيل الرؤية الاستراتيجية 2015 – 2030 والأوراش ذات الأولوية برسم السنة المالية 2019 – ملحقة الوزارة بللاعائشة الرباط – 17 يناير 2019.
- د. أحمد أوزي – بيداغوجية فعالة ومجددة –كفايات التعليم والتعلم للقرن الحادي والعشرين – منشورات مجلة علوم التربية – العدد (44) الطبعة الأولى – 2017.
- د. خالد فارس – التواصل وتقنيات التنشيط – سلسلة المعرفة التربوية – العدد الثاني – دار النشر المعرفة – 2018.
- د. خالد فارس – المدخل لعلم التدريس – سلسلة المعرفة التربوية – العدد الثالث – دار النشر المعرفة – 2019
- Bie - qu'est ce qui fait un curriculum de qualité ? Réflexion en cours n°2 sur les principaux enjeux actuels en matière de curriculum et d'apprentissage - 2012.
- Braslavsky. C. la prise e, compte de l'interculturel dans les curriculums. Geneva. UNESCO. IBE - 201.

واقع تدريس التربية الفنية في المغرب، المسرح المدرسي نموذجا

سالم كويندي

إن انحسار تأويل التربية الفنية في ثنائية الرسم والأعمال اليدوية، حيث ينفتح معنى الرسم على كل ما له صفة التخطيط والتصميم بما في ذلك، الأشكال الهندسية وما يتطلبه نقلها كما هي أو استنساخها بواسطة قوالب جاهزة، جعل تدريس هذه المادة يخضع لهذا النقل والاستنساخ وإعادة ما كان منجز أصلا وكأنه بالفعل رسم أو تمرين على مهارة رؤية الزوايا وأركانها بما هي أشكال تحدد المعنى الهندسي لها، مما جعل عملية التدريس لا تخرج عن التقليد والمحاكاة، وهو الشيء الذي يتنافى مع ما تهدف إليه هذه التربية من إبداع وابتكار.

إن هذا التأويل في عملية التدريس هو الذي كذلك خضعت إليه مناولات الأشغال اليدوية، والتي لم تخرج عن كونها استنساخا لما هو موجود وتقليدا له في القص والإلصاق، بل ذهب الأمر بعملية التقليد هاته إلى إعداد نماذج جاهزة، وما على التلاميذ إلا إشغال المقاص والمساطر للإنجاز اليدوي، وكل هذا يعود إلى مفهوم التربية الفنية الملتبس البعيد عن جوهر ما تهدف إليه في تنمية القدرة على اكتساب مهارات يدوية في الرسم والأعمال اليدوية، تبعا لما تتطلبه التقنيات المحددة لمعنى الرسم أو الأعمال اليدوية، وبالتالي إبداع نماذج مماثلة لها أو مستوحاة منها، حتى تكون فعلا في مستوى القدرة على الإبداع وبما يسمح له الخيال أثناء إدراك وفهم هذه الأشكال وتحديداتها، باعتبار عتبة الإدراك هي المدخل الحقيقي للخيال للإبداع والابتكار والتعبير بعيدا عن المحاكاة والاستنساخ.

إن الشكل في الفن هو هيئته أو كيانه، وكل شكل أو هيئة فنية تحدد لنا المعنى المقصود من المادة المراد الاشتغال عليها، سواء في الرسم أو الأعمال اليدوية قبل أن يطب منا إنجازها هذا الإدراك لا يتم إلا بالملاحظة، اعتمادا على ما توفره لنا الطبيعة أو البيئة التي تتواجد فيها. وعملية الملاحظة هنا تبني على الاكتشاف والتقدير، الشيء الذي يجعلنا نتملك الموضوع الذي نريد الاشتغال عليه، وبالتالي إنجازه، لكن هذا الابتسار الذي نكون عليه أو الذي يدعونا إليه الأستاذ المشرف على تدريس هذه المادة يجعلنا نغفل كل هذه المعطيات ونعاود الكرة للسقوط في التقليد والمحاكاة تبعا لما تيسره لنا سهولة النقل والاستنساخ.

مردّ كل التعثرات في تدريس المواد المكونة للتربية الفنية باعتبارها مصطلحا شاملا لكل هذه المكونات الفنية أو فيما نطلق عليه لفظة فن بالمفرد الذي يدل هنا على الجمع... إن مرد ذلك يرجع إلى إسناد تدريس التربية الفنية لأساتذة غير مختصين وليست لهم دراية بموضوع هذه التربية، الشيء الذي يجعل هؤلاء الأساتذة يبحثون عن أيسر وأقرب الطرق لتدريسها ولا يكلفون أنفسهم عناء البحث والاستقصاء في مناولاتهم التدريسية لهذه التربية.

كما أن النظرة المعطاة للفن عموما في المجتمع هي نظرة دونية، أي أن هذه التربية لا تعني في رأي هذا العموم إلا اللعب وتزجية الفراغ، مما أدى بواضعي البرمجة وتنظيم المناهج الدراسية يجعلونها مادة ثانوية وليست مادة أساسية مثل ما هي عليه الحال في المواد الدراسية الأخرى، ومثل هذه النظرة قللت من قيمة التربية الفنية وأهميتها التربوية والبيداغوجية، وجعلها تحتل مرتبة ادنى في المناهج الدراسية، مما فوت على الناشئة الاستفادة من أدائها والاشتغال عليها فيما يمكن أن تكسبهم إياه من مقدرات عقلية ووجدانية وإحساس بتقدير الجمال وتذوقه وتقديره، كما أن هذه النظرة جعلت المربين لا ينتبهون لما يقوم به التلاميذ عندما يكونون منشغلين بأداء بعض الأعمال الفنية، وفق ما تتطلبه الحرية والرغبة والعفوية في مثل هذه الأداءات، الشيء الذي يساعد المربين على معرفة تلاميذهم وهم في حالتهم الطبيعية التي يفرضها عليهم مثل هذا الاشتغال بكل حرية وعفوية.

ويتحكم في نهج مثل هذه الطرق في تدريس التربية الفنية ضعف الخبرة الفنية ومعرفة طبيعة المادة أو المواد الفنية المراد تدريسها، كما أن هذا الضعف في التكوين في بعض المؤسسات التعليمية خاصة مراكز التكوين في مهن التربية (مدارس المعلمين أو المراكز الجهوية للتربية والتكوين كما كانت تسمى سابقا)، يجعل هؤلاء المؤطرين يكتفون بالتأطير فيما يعرفونه في بعض هذه المواد، بينما المهم في التربية الفنية هو التدريب على تعلم التقنيات الفنية سواء في الرسم أو التمثيل والأداء المسرحي أو تعلم النوطة، وواقع التدريس الوحيد الاتجاه وفي مادة واحدة يجعل التدريس الفني لها ناقصا ومقتصرا على بعضها في أحسن الأحوال.

إذا كان هذا هو واقع تدريس التربية الفنية في خصوصية بعض المواد المكونة لها، نتساءل عن واقع تدريس المسرح المدرسي الذي اتخذناه نموذجا لهذا الواقع، فما هو واقع تدريس المسرح إن لم نقل واقع المسرح المدرسي في المدرسة العمومية؟

واقع تدريس المسرح المدرسي:

إن مفهوم التربية الفنية يتضح أكثر بفعل الإصلاحات التي خضعت لها المناهج الدراسية وكذلك كيفية تأديتها، باعتبار هذا الأداء في مناولات التدريس خاصة على المستوى البيداغوجي ينطلق فيه من مبدأ ما يعرف بمنهجيات التدريس ومقارباتها البيداغوجية، مادامت المواد المدرجة بموجب هذه الإصلاحات في المنظومة التربوية ينظر إليها نظرة ما تنبني عليه هذه المواد على أساس أنها علوم تخضع في منطقها الداخلي لهذا الاعتبار المنهجي، وهكذا نجد أن انتظام المواد الدراسية في وحدات ديداكتيكية تراعى فيه أول ما يرعى هذا الجانب العلمي في انبناء المعرفة والمهارة والحس الحركي فيما تحمله تأديتها من قبل المتعلمين في تعلماتهم لتلك المعارف التي لا تخلو كما أشرنا لمثل هذا الانبناء في تناغمها وتكاملها، ومن هنا جاء توسيع المواد المكونة لوحدة التربية الفنية، وبذلك تم إدراج مادة المسرح المدرسي ضمن هذه الوحدة التي يُراعي فيها كذلك هذا التكامل فيما بين موادها، خاصة إذا

عرفنا أن المسرح بشكل عام يتأسيس في مخرجاته كعرض مسرحي فني على مجموعة من الفنون الأخرى إن لم نقل إن المسرح يمثل نظام أنظمتها من حيث هذا الانسجام والتكامل، وذلك تحقيقا لجوهره الذي هو جوهر قواعد كل هذه الفنون أو ما يعرف فيه بأنه أب لها على حد تعبير نيتشه فيما لاحظه على أعمال اجنر المسرحية.

وإذا كانت هذه هي الذريعة المنطقية الأولى في إدراج المسرح المدرسي ضمن مواد هذه الوحدة، فإن للمسرح المدرسي بعدا تربويا باعتبار هذا البعد هو الأساس في وجوده كفن عرفه الإنسان منذ وجوده الأول، ولنا أن نستحضر مشهد الغرابين في دفن احدهما للأخرى، حيث يمثل هذا مشهدا مسرحيا وهو أول مشهد مسرحي سيعرفه الإنسان ليواري عورة أخيه الميت (قابيل وهابيل).

إذن، لم يكن إدراج المسرح ضمن المناهج الدراسية بالمدرسة المغربية اعتباطا، بل له دلالته المعرفية والوجدانية والمهاراتية، لكن التساؤل هنا يطرح حول كيفية هذا الإدراج وكيف يتم تدريسه كمادة دراسية؟

لمقاربة الإجابة عن هذا التساؤل نبدأ أولا بالتعرف على المنهاج الدراسي المقرر فيه مادة المسرح المدرسي والذي يمثل مادة دراسية لها كل المقومات العلمية للمادة الدراسية لا في انبناء منطقها الداخلي انبناء علميا ومعرفيا، كما أنها تكتسب بعدا تطبيقيا مما يجعلها تقترب من معنى الفنون التطبيقية، بالإضافة إلى انضوائها تحت يافطة العلوم السلوكية أي أنها مادة مؤثرة على الجانبين المهاري والوجداني، كما نشير في هذه المقاربة إلى أن إدراج المسرح المدرسي في سنة 1987 وهي سنة الإصلاح الثاني للمناهج الدراسية بالمدرسة المغربية، لم يكن إدراجا معمما بل منحصرا في السنتين الأولى والثانية من التعليم الابتدائي، حيث خصص مقرر دراسي واحد في كتيب أهداف وتوجيهات خاصة، من كونها مادة تنبني على الإثارة والتشويق مرتكزة في ذلك على المبادأة الذاتية للمتعلم لاعتمادها على اللعب المنظم كنشاط ذاتي وتلقائي قبل أن يكون لعبا منظما تستضمر فيه القوانين باعتبارها قيما يجب أن يتشربها المتعلمون ويتمرنون عليها، لكن صفة اللعب المنظم تبقى مخصوصة بالمقرر المحصور. ووفق مقرر محصور كذلك في سنتين دراسيتين، وهكذا نشير إلى محاور هذا المقرر فيما يلي:

التعبير بالإشارة والتعبير بالصوت والتعبير بالإشارة والصوت وكذلك الحوار الفردي والثنائي، والميم والتشخيص بالإضافة إلى نصين دراميين. وعندما نعود لكتيب أهداف وتوجيهات خاصة، المتضمن لهذه المحاور الخاصة بالمسرح المدرسي وكذلك المرجع المخصص للمواد المكونة للتربية الفنية، ونحن هنا نتحدث عن وحدة التربية الفنية باعتبارها وحدة ديداكتيكية أي تعليمية، لا نجد أي تفصيل لهذه المحاور ولا أي جدول يحمل خصوصية المراحل والخطوات الخاصة بتدريس هذه المادة الجديدة، علما بأن الأساتذة المكلفين بتنفيذ عملية التدريس ليس لهم أي تكوين مهني مسبق بشأن هذه المادة، رغم أنهم من خريجي مراكز تكوين المعلمين والمعلمات التي تتضمن مجزوءاتها التكوينية وحدة التربية الفنية التي تخلو هي كذلك من أي إشارة لمثل هذا الإعداد والتأهيل في التكوين. وأمام هذا الواقع، فإن الاعتماد وكل الاعتماد يُلقي على كاهل الأساتذة في اجتهاداتهم في هذا المجال، ولا يرحم منهم إلا من كانت له دراية واهتمام بشأن المسرح عامة، ناهيك عن المسرح المدرسي الذي له خصوصياته، ومما تمكن الإشارة إليه في هذا الواقع لا نجد إلا الجهد الذي بذلته جمعية تنمية التعاون المدرسي في إعداد برنامج تكويني خاص بالمسرح المدرسي لفائدة بعض الأساتذة إن لم نقل لهم جميعا حيث يمكننا الاطلاع على هذا البرنامج من خلال الكتابين المرجعيين في المسرح المدرسي الذين أعدتهما اللجنة الوطنية للمسرح فيهما نجد تعديلا وتصحيحا للمقرر الدراسي للمسرح المدرسي، لا كما أوردته وثائق

الوزارة بل بما تتطلبه منطوق هذا المسرح في خصوصيته التي هي من خصوصية المتعلم اعتمادا على نتائج علوم التربية خاصة علم النفس النمو التي نستنتج منها أن المسرح المدرسي هو مسرح الطفل أي المسرح الذي ينتجه الطفل ويكون هو مخرجه، لأنه نتيجة لفعل دراسي متمثل في عملية النمو التي يكون الطفل على حالها منذ ولادته حتى سن النضج وكل التفاعلات الناتجة عن توالي مراحل النمو خلال المراحل العمرية التي تنتج لنا ذلك التناقض المعبر عنه بنمو خلايا وموت خلايا تبعا لقانون النمو لهذا الفعل ورد الفعل، إلى حد التناقض الذي نلاحظه في كل الحركات والمناولات التي يقوم بها الطفل السوي، وهذه الحركية هي ما يطلق عليه جان بياجي بالعمليات الحس حركية والمترجمة في حياة الطفل باللعب النتاج عن الطاقة الزائدة التي تشكل التعبير الأوضح عن فعله الدرامي. ومن هنا، تم استنتاج اللعب الدرامي والدراما الإبداعية.

وعندما نذكر بهذه المعطيات فإننا نعلم أنها ليست هي الخلفية النظرية الموجهة لإدراج المسرح المدرسي بالمقرر المشار إليه والذي نجده مقررا متيسرا، أي أنه يقتصر على التعبير الجسدي بما هو تعبير حركي، لكن كيفية حدوثه وصدوره من قبل الطفل / التلميذ حتى يمكننا إيجاد مسوغ (مبرر) إجرائي في تنفيذ تقنيات تدريسه، وهذا هو المهم في مثل هذه الدروس المراد لها أن تكون منار تدريس المسرح المدرسي والداعية إليه، وفي غياب مثل هذه النظرة والتصور في بناء تعلمات المسرح المدرسي يضيع المقرر وتضيع المادة المراد لها أن تكون مادة للدرس المسرحي في المدرسة الابتدائية، ولا يبقى منها إلا ما يسعف على إنجاز عروض مسرحية للتلقي المسرحي حيث نكون أمام مسرح للطفل وليس مسرح طفل، لأن الطفل في هذا المسرح يكون متلقيا وليس منتجا أو فاعلا في هذا المسرح، ولعل اختصار المسرح المدرسي في كونه مسرحا للطفل يعكس الصورة المنهجية في التدريس أو على الأقل حسب ما يفرضه معنى الديداكتيك منتجا أو عاملا في هذا المسرح، ولعل اختصار المسرح المدرسي في المدرسة المغربية على هذه الصورة هو اختصار في المعرفة وفي إتاحة الفرصة للمتعلم كي يعبر عن ذاته من خلال ردود فعله العاكسة لمرحلة من مراحل عمره في عملية النمو التي يكون عليها والذهاب سريعا إلى العرض، وكأن كل ما نتمناه من هذا ومن هذا المسرح هو الفرجة التي تؤدي إلى المهرجانات المسرحية للمدرسة وكأنها تتوخاه، أي أن حقيقة المسرح المدرسي تكمن في انجاز عروض مسرحية للتباري بها من أجل المسابقات التي تفرضها المهرجانات، في حين يضيع معنى المسرح المدرسي وممارسة تقنياته التي هي تقنيات ناتجة بشكل عفوي تلقائي من المتعلم انعكاسا لما تخلفه عمليات النمو التي يكون عليها في سلوكه، هذا علما بأن لعب الطفل ذاته يترجم لنا في معناه عن نوعين من اللعب، وكل نوع منهما

هو تعبير عن سلوك مرحلة عمرية بعينها، حيث نجد الطفل في سن الثالثة من عمره يقوم بلعب شخصي أي أنه لعب الإهمال والإخلاص في اللعب من أجل إشباع رغبة من رغباته المعبر عنها بنشاطه الزائد من جراء عملية النمو التي يكون عليها في هذه السن من عمره، وبينما يقوم بلعب اسقاطي أي تمثيلي أو تمكيني لأشياء يحس بها وتحيط به فيعمل على تمثيلها في لعبه هذا وهو ما يحصل لديه في سن الخامسة من عمره. وعندما لا نستحضر مثل هذه الأبعاد والاعتبارات في بناء تعلمات الطفل فإننا نكون خارج منطق المتعلم ذاته ومنطق المادة المعرفية المراد تدريسها له، ولأن منطق الدراما والتي هي جوهر المسرح لها مثل هذا المنطق في الأشياء لتوليد الصراع وخلق عملية التضاد، بل إن الغاية من الدراما ذاتها هي وليدة هذا التناقض الشيء الذي نجده في أساليب الحجاج من أجل الإقناع بمقارعة الحجة بالحجة وتوليد فجوات للتفكير مما ترتبط به اللغة بالفكر عند الإنسان عموما والطفل بالخصوص في مراحل عمره الأولى حتى سن الثانية عشرة.

إذن، فخصوصية المسرح المدرسي تكمن في ترجمة معنى هذه التفاعلات الحركية والإواليات الذهنية النابعة من فعل النمو وحركيته التي تعكس مثل هذه الأفعال وردودها بشكل معبر عن دراميتها من خلال تفاعلات الطفل مع ذاته لتحقيق أوليات حركية في نموه نحو النضج وبلوغه. كما أن آليات اللعب بنوعيه عند الطفل، ليست إلا تعبيرا عن حصول التوافق والملاءمة عند الطفل أي ذلك التوازن المرغوب فيه في بناء شخصيته والمسرح المدرسي مجال خصب تتحقق فيه هذه الغاية، ولهذا ننعت هذا المسرح بمسرح الطفل وما توصيفه بالمدرسي إلا بالقصدية المتوخاة منه، أي أن موقع المدرسة هو موقع التربية والتنشئة الاجتماعية، وهما الهدفان المباشران ولتحقيق هذا القصد من قبل المجتمع، فهل نحقق فعلا تدريسا للمسرح المدرسي أمام إغفالنا لمثل هذه الأبعاد في بناء شخصية الطفل ورعايتها؟ علما بأن التربية الفنية هي تربية النمو ورعايته في كل مناحيه بما في ذلك المناحي الاجتماعية.

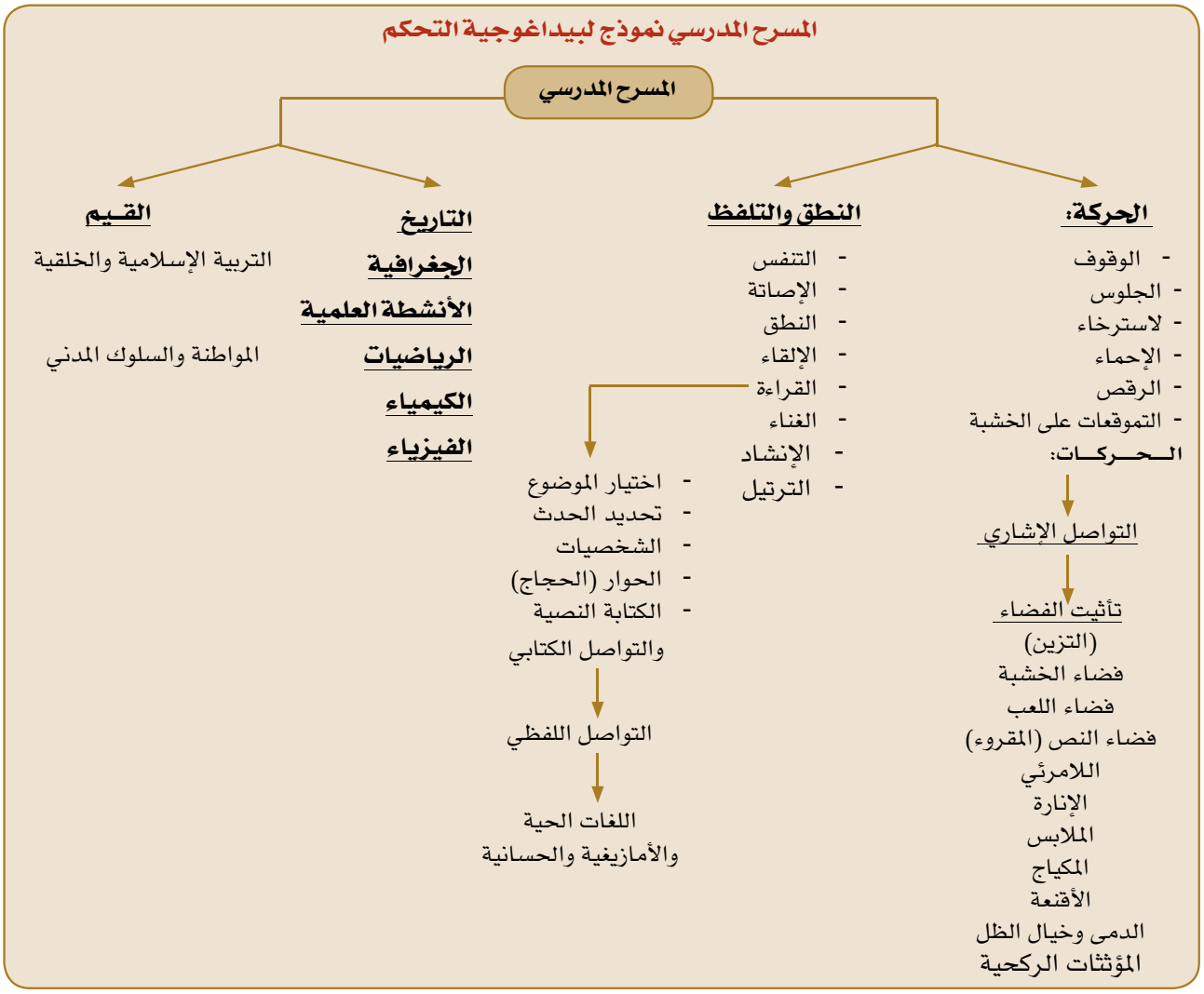
إن ما تعكسه تدريسية المسرح المدرسي باعتباره إنجاز عرض مسرحي للفرجة والتلقي، مما يجعله كما رأينا مسرحا للطفل وليس مسرح طفل، هو الذي يؤدي ببعض الأساتذة لاعتبار هذا المسرح وسيلة بيداغوجية لتدريس بعض المواد فيما يعرف في بعض الأدبيات بمسرح المنهاج أو مسرحة بعض الدروس حتى يسهل على المتعلمين تلقي تعلماتهم منها بيسر وسهولة، وكأن المسرح المدرسي هنا وسيلة وليس غاية، في حين نجد الكتيبات الخاصة بالأهداف والتوجيهات الصادرة عن وزارة التربية والتكوين المهني تهدف إلى أن يحقق المسرح المدرسي متعة من أجل معرفة ذاته وإشباع حاجاته ورغباته الحياتية، وليس فقط التركيز على التحصيل الدراسي بل تحقيق لكفاءاته وقدراته بما توفره له ذكاءاته المتعددة، وهي التي نجملها في بيداغوجية المقاربة بالكفايات.

إن واقع تدريس المسرح المدرسي بأحسن حال من واقع تدريس باقي المواد الفنية الأخرى في وحدة التربية الفنية، رغم ما تشكله هذه التربية من اهتمام لدى المتعلمين، بل إنها تثير فيهم الرغبة لتعاطيها وممارستها لأنها تستجيب للكثير من الحاجات لديهم بل إنها تشكل إشباعا لحاجاتهم باستجابة أنشطتها لما يكونون عليه من حركية ونشاط زائد في كل مراحل نموهم، والمدرسة التي تراعي مثل هذه الخصوصيات التي يكون عليها الأطفال هي مدرسة منفتحة وجاذبة لهم.

وانطلاقا من هذه الأهمية التي تمثلها التربية الفنية بمكوناتها وتبعا لميول التلاميذ في ممارسة مثل هذه الأنشطة بكل حرية وتلقائية في حياتهم العادية، نقترح أن نعتمد على المستوى البيداغوجي بنموذج بيداغوجية التحكم باختيار مادة فنية تكون منطلقا لكل الممارسات التعليمية والتعلماتية وفي مختلف مواد المنهاج الدراسي، وتكون هذه المادة المتمركزة حولها هذه البيداغوجية هي المنطلق لتدريس باقي المواد الدراسية الأخرى، وأهم مادة فنية يمكنها تلبية هذه الحاجة هي مادة المسرح المدرسي الذي يتضمن مجموعة من الأنشطة في ممارسته لكون بمثابة نقطة البداية في القراءة والكتابة والرسم (الإملاء) والتراكيب والتحويل اللغويين والتعبيرين الكتابي والشفاهي، بما يحقق التواصل والتفاعل في تأليف نصوص انطلاقا من مواضيع محورية تكون بمثابة رفد للإثراء اللغوي وتحقيق نوع من الكتابة المنهجية، سواء على مستوى التعليق والتلخيص والتوسع والحجاج، فيما يمكن أن تمدنا به تقنية الكتابة الدرامية وإنجاز وبناء حوارات مسرحية في مثل هذه المواضيع، والتي قد تكون من مصادر تاريخية أو جغرافية أو دينية عقدية تقنع في مواقفها التمثيلية التشرب بها وتمثلها في حياتهم العادية وكل تفرعات المواد الدراسية هاته وامتداداتها يمكن استنباطها من

تقنيات المسرح المدرسي الذي لا يجعل منها دروسا ممسرحة، بقدر ما يجعلها في مواقف وحالات درامية معيشة وفي المواد الدراسية الأخرى ذات المنحى العلمي والرياضي يمكننا اعتماد خشبة المسرح وهندستها. كما أن التقنيات السينوغرافية من حركة وتموقعات وألوان وإنارة واللعب بالمؤثثات المسرحية تسعفنا على إدراك أبعادها العلمية على المستوى الفيزيائي، أو على مستوى المساحة والأشكال الهندسية وامتزاجها الحركي الذي نقتبسه هنا من التربية البدنية في دروس الرياضة، كما أن عمليات الإلقاء والنطق والإنشاد والغناء تساعدنا على تمثل إجادة الترتيل في القرآن الكريم وكذلك في تحسين أساليب القراءة وتحبيبها في مقروئها الذي يكون مثار موضوع الكتب والنصوص القرائية، بحيث تساعدنا عملية التنفس وضبط جهاز الإصاتة على تحقيق مخارج الحروف في القراءة السليمة التي رأيناها في هذه امتدادات والتوسع .. كما يمكن للمسرح المدرسي أن يعطينا نماذج في أساليب التدريس النشيط والفعال بل والأكثر حيوية اعتمادا على القدرات الذاتية للمتعلمين، بحيث يكونون هم المنطلق في مثل هذه المُباداءات التدريسية ويمارسون أنشطتهم تلك بدافعية الحاجة والرغبة في التعلم عن طريق المتعة التي يحققها المسرح وكأنهم يلعبون أدوارا اجتماعية تمثلا لحياتهم، بحيث تخلق لهم هذه الأدوار مثل هذه الفرص في تعلم الحياة عن طريق الحياة المتاحة لهم في مثل هذه الأنشطة. وهنا نقول إن المسرح المدرسي فن حي وفعال، ويمكنه أن يمثل البديل المنهجي في البيداغوجيات المقترحة والتي وسمنا بيداغوجيتنا هاته ببيداغوجيا التحكم.

المسرح المدرسي نموذج لبيداغوجية التحكم



عن ضرورة تدريس التربية الموسيقية بالمدرسة والثانوية والجامعة

مصطفى بريسول

التربية الموسيقية: المتعة والترفيه والفائدة

يعد الطرح الإيديولوجي السائد للموسيقى داخل مجتمعات العالم الثالث ولدى أصحاب الفكر المحافظ المتخلف، طرحا قدحيا ومغلوطا. فالموسيقى بالنسبة لهؤلاء ترفيه رخيص وترف مجاني. لكن هذا الطرح صار اليوم متجاوزا ونحن نطرق أبواب الألفية الثالثة كمجتمع حداثي منفتح على الفنون والثقافات.

نسمع ونقرأ الكثير عن "التربية" واختراقها "الفريد" لمجالات شتى وتخصصات عدة. فمن "التربية البيئية" إلى "التربية البدنية" ومن "التربية الصحية" إلى "التربية التشكيلية"، ومن "التربية السياسية" إلى "التربية على المواطنة"، ومن التربية المسرحية إلى التربية السينمائية.

هذا، ولعل من بين الأسباب التي حدت بالخبراء التربويين إلى إدراج مادة "التربية الموسيقية"، على وجه الخصوص، بجل النظم التربوية، أن الموسيقى أضحت وسيلة لا محيد عنها في التعبير عن الذات، وإلغاء المكبوت والتواصل مع الآخر. فهي تساعد على انفتاح شخصية المتلقن على ثقافات الآخر، وفنون الشعوب وتحقيق

الاندماج داخل المجتمع. كما أنها تنمي الحس الجمالي وترقي الذوق وتسمو بالفكر، وتعود على الانضباط والدقة والتسامح والتساكن والتعاون، ونبذ الكراهية والعنف والتطرف.

لقد أدمجت مادة التربية الموسيقية في نظامها التربوي سنة 1995 بعد انقطاع "قسري" دام أزيد من 40 سنة، حرم خلالها الملايين من أبنائنا تعلم المبادئ الأساسية لفن أصبح اليوم جزءا لا يتجزأ من حياتنا اليومية.

كان تعلم هذه المادة اختياريا في البداية، إلا أن الإقبال على تعلمها وتزايد اهتمام آباء وأولياء التلاميذ بها، وتنامي الدور الهام الذي تلعبه في تنشيط "الحياة" الموسيقية سواء على صعيد المؤسسة التعليمية، أو على مستوى النيابات الإقليمية لوزارة التربية الوطنية، وكذا الإشعاع الثقافي الفني للمجموعات الصوتية المتشكلة من التلاميذ المتمدرسين بهذه المادة، خصوصا بعد النجاح الباهر للعروض الموسيقية لهذه المادة، تحت إشراف أساتذة التربية الموسيقية جعل المسؤولين يقرون بضرورة تعميمها التدريجي وإجباريتها. لكن هذا التوجه اصطدم "بإكراه" العنصر البشري والتغيير "المفاجئ" في ظروف خاصة لحصة التدريس من ساعة إلى ساعتين زمنيتين. مما أدى بالطبع، إلى تقليص عدد المستفيدين إلى النصف. هذا، رغم إدراجها الاستثنائي بالثانويتين العسكريتين بمدينتي القنيطرة وإفران، ونجاح تجربة إدراج بعض مجزوءات التربية الموسيقية لفائدة الطلبة – المعلمين بالمدرسة الإقليمية للمعلمين بمدينة الجديدة.

وعند وقوفنا على "معيقات" التعميم، نجد أن أهمها يتجلى في مواصفات ولوج المركز التربوي للتكوين، ومواصفات التخرج بالنظر لإكراهات التكوين الأولي، وصعوبات التكوين المستمر. في وقت أصبح "إشكال" طاقم التفتيش والمراقبة التربوية مطروحا اليوم بحدة، بعد إحالة مفتشين للمادة على التعاقد وانتداب مفتشين اثنين فقط للمراقبة التربوية بجميع المدن، خصوصا أن أبواب المركز الوطني للمفتشين ما زالت موصودة إلى يومنا هذا!!.

وفي انتظار الحسم في "المشروع التربوي" المتعلق بتحديث وتحيين مقرر ومنهاج تدريس التربية الموسيقية لكي يواكب المستجدات التربوية بالتعليم الإعدادي، حتى يصبح تدريس الموسيقى بهذا السلك متعة وترفيها وفائدة... فإن مبادرة إدراجها بالسلك الابتدائي أصبح أمرا ملحا، خصوصا بعد نجاح تجربة المدرسة الإقليمية للمعلمين بالجديدة. وذلك عن طريق إدراج مصوغات خاصة، كتلقين الأناشيد، وتسيير المجموعات الصوتية الكورالية، والعزف الآلي على الآلات الإيقاعية الطفولية، وممارسة الألعاب الحركية والإيقاعية وسماع الموسيقى بمختلف ألوانها، وعيا بضرورة فائدة الانفتاح على ثقافات وفنون الفكر الإنساني.

الآثار الحميدة للتذوق الموسيقي:

إن لفظ "**موسيقى**" أصلا يونانية، مشتقة من كلمة "ميوز" وهي اسم لإحدى الآلهة التسع في الأساطير الإغريقية، وهي **آلهات الموسيقى والشعر**.

وتعتبر الموسيقى اليوم، لونا إبداعيا وعلما أصيلا وفنا راقيا من الفنون السبعة المعروفة وهي : **التصوير، والفن التشكيلي، والنحت، والسينما، والمسرح، والرقص، إلى جانب الموسيقى**. هذه الفنون التي تهدف إلى إبراز الجمال الإبداعي، وتطوير الفن التعبيري، وتربية التذوق الفني لدى المتلقن والمتتبع.

هذا، وإن للموسيقى –على وجه الخصوص – أثرا خاصا على الإنسان والحيوان على حد سواء. فهي تبعث في النفس النشاط والانشراح، وتساعد على ترويض الحواس وعلى تربية وتهذيب الحس الإيقاعي، واكتساب الغناء المضبوط، والتعرف على مختلف القوالب الموسيقية الآلية والغنائية عربية أو أجنبية.

لقد بدأ الاهتمام بالتذوق الموسيقي في دول العالم المتقدم منذ عهد قديم... وكان منصبا خصوصا على الموسيقى الغربية الكلاسيكية أو ما يطلق عليه – تجاوزا – "الموسيقى العالمية".

وهكذا انطلق الاهتمام بالتذوق الموسيقي في مصر منذ نهاية الثلاثينيات. حيث لم يكن أحد "يتذوق" الموسيقى العربية انطلاقا من تحليل أنغامها وإيقاعاتها وقوالبها وتدوينها، بل كان العاملون في حقلها يمارسونها بطريقة تقليدية صرفة...

ولعل سبب ذلك، هو قلة تواجد مراجع ترقى إلى المستوى المطلوب، رغم أن مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932م كان قد أوصى بالاهتمام بالتذوق الموسيقي العربي.

في سبيل محو الأمية الموسيقية وتربية الذوق :

تعد مادة التربية الموسيقية إحدى مواد وحدة التربية الفنية المقررة ضمن برامج السلك الثاني من التعليم الأساسي.

ولقد تخرج من المركز التربوي الجهوي بالرباط ابتداء من الموسم الدراسي القادم 1995 – 1996 أول فوج لأساتذة التربية الموسيقية.

ويعد عدد خريجي شعبة التربية الموسيقية حاليا ب 510 أستاذا.

كثيرا ما ينعت الميدان الفني بكونه ميدانا ثانويا، فينظر إليه نظرة الاستخفاف واللامبالاة مقارنة مع ميادين الصحة والسكنى والفلاحة والاقتصاد... لكن هذا الرأي غير سديد. فالتربية الفنية، موسيقية كانت أو تشكيلية أو مسرحية أو سينمائية، لها دور تربوي بالغ، وثقافي هام في توجيه النشء وتهذيب سلوكه وتنمية وعيه، وتربية وجدانه وعلاقاته الاجتماعية حتى لا يكون عرضة للضياع خلال وقته الثالث، فيصاب بأمراض نفسية مزمنة وعصيبة مستعصية، كالقلق والملل والانحلال والانحراف وتفكك الشخصية.

واعتبارا لذلك، يعد الفن الموسيقي على وجه الخصوص، أحد المقومات الأساسية لنضج المجتمع وتقدم الأمم، وركيزة هامة من ركائز ثقافتها، ولغة مثلى للتواصل الراقي بين الأفراد والشعوب.

ولعل ذلك ما دعا الحكيم الصيني كونفوشيوس إلى أن يقول في هذا الصدد : "**إذا أردت الوقوف على ما بلغته أمة في مضمار الحضارة، فعليك بالإنصات إلى موسيقاها**".

لقد كان، والحالة هذه، للمربين رأي مبدئي واضح، ولعلماء الدين موقف متحفظ بالنسبة لبعض الفنون، كفن الشعر عندما يتعلق الأمر بنص خليع، أو فن التشكيل عندما يصور مشاهد مخلة بالأخلاق، أو أي لون موسيقي ماجن حاث على الرذيلة ومفسد للذوق السليم، لكن ما هو غني عن البيان، أن جميع ألوان الموسيقى الرفيعة، تظل مرغوبة لدى جميع الأنظمة التربوية، وعند مختلف الشعوب في كل زمان ومكان، لما لها من انعكاسات إيجابية وآثار حميدة على وجدان الفرد وسلوكه وعلاقاته بالغير.

لهذه الأسباب، احتلت الموسيقى مكانة خاصة في الحضارة العربية والإسلامية والمغربية، بحيث أن تلقين الموسيقى وتأليفها ظل دائما من مظاهر الحركة الفكرية ببلادنا وموروثا ثقافيا زاخرا. فتواءمت مختلف أنماطنا الموسيقية، لتمتزج بتقاليدنا وعاداتنا في جل المناسبات الاجتماعية والوطنية والدينية من خلال أغان تراثية وعصرية، وأهازيج شعبية وأمداح نبوية...

كما أن الموسيقى أصبحت اليوم، مادة خصبة للبحث في مختلف دروب المعرفة من تاريخ وفنون وأدب وعلوم إنسانية. وأضحت عنصرا تعبيريا لا محيد عنه في مختلف الفنون الإبداعية من مسرح وسينما وكوريغرافية، ووسيلة تقنية ضرورية في إعداد مختلف البرامج الإذاعية والتلفزية.

إن من بين ما يهدف إليه تدريس مادة التربية الموسيقية بمختلف الأسلاك التعليمية، تلقين القراءة والكتابة الموسيقية، وتهذيب ذوق ووجدان المتلقن، وتربية صوته وأذنه الموسيقية، وتنمية ثقافته الموسيقية من خلال تعريفه بقوالب الأنماط الموسيقية الراقية، وطنية أو عربية أو غربية..

هذا، ولعل من بين أهم هذه الأهداف التربوية آنفة الذكر، ترقية التذوق الفني للمتلقين، ومحو أميته الموسيقية حتى يستطيع تصنيف الجيد من الرديء، وتمييز الفن من الابتذال.

لذا، تعد مبادرة إدماج مادة التربية الموسيقية بمؤسسات التعليم العمومي الإعدادي بعد انقطاع تدريسها لمدة زادت عن ثلاثين سنة، مكسبا لنظامنا التربوي نتمنى أن تتاح له جميع فرص النجاح والتعميم والاستمرارية بباقي أسلاك التعليم. وذلك في وقت وعى فيه جميع المربين وجل الآباء بالدور البالغ للموسيقى في تربية النشء، وفي حين أولته جل النظم التربوية الحديثة عناية فائقة، فصار إلزاميا تدريس التربية الموسيقية في كثير من دول العالم بما فيها بعض الدول العربية، لما لها من أهمية في محو الأمية الموسيقية سعيا إلى توقيف مسلسل إفساد الذوق العام بما هو رديء وساقط ومبتذل.

الموسيقى فن وعلم وتربية :

إن الطرح الأيديولوجي السائد للموسيقى – داخل مجتمعات العالم الثالث – طرح مغلوط وقدحي. فهي ترفيه زائد وترف مجاني وشيء كمالي مكلف التأطير والتجهيز، وهواية لصيقة بالمجون والخلاعة.

هذا رغم إجماع مختلف علماء التربية على الدور الهام للموسيقى "الراقية" في تربية وتقويم سلوك الناشئة، وتوظيفها أيضا في ميدان الطب النفسي لعلاج بعض الأمراض النفسية والعقلية المزمنة.

لم تعد الموسيقى اليوم خلال القرن الواحد والعشرين أداة رخيصة للاستهلاك اليومي المجاني بالنسبة لعموم الجمهور، ووسيلة للتسلية والترفيه الآني بالنسبة للنخبة. بل أصبحت – بالنسبة لجل دول المعمور – أداة ثقافية ومادة خصبة للبحث في مختلف دروب المعرفة من آداب وفنون وتاريخ وعلوم.

هكذا انتقلت الموسيقى – على غرار باقي الفنون – من مجال الممارسة التقليدية والتلقائية إلى مجال التنظير العلمي والتطبيق المعقلن كأسلوب لتربية ذوق المتلقن والمستمع، وتوسيع مداركه من خلال خطاب وجداني ينمي الوعي الفني والفكري، ويبعث على النشوة والانشراح.

فصارت الموسيقى معرفة قائمة الذات، لها حروفها ورموزها وأبجديتها ولغتها وقاموسها وقواعدها التركيبية، وأنماطها وتاريخها المرتبط بثقافات وحضارات الشعوب، فتعددت المباحث الفنية والعلمية والتربوية المرتبطة بالموسيقى : كعلوم الآلات الموسيقية وتدوين النصوص الموسيقية، وأثنولوجية الموسيقى، وعلوم التوافقات، والتطابق الصوتي، والتحليل الموسيقي، وعلوم القيادة الموسيقية وصناعة الآلات... وتتم دراسة هذه العلوم الموسيقية التطبيقية اعتمادا على مواد تكميلية كالفيزياء والرياضيات وعلم الطب وعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع والآداب.

لهذه الأسباب الموضوعية، أولت جل النظم التربوية الحديثة عناية فائقة لتدريس الموسيقى، فصار إلزاميا تدريسها في كثير من دول العالم، بمختلف الأسلاك التعليمية بالمدارس والثانويات والكليات والمعاهد العليا، سعيا لنشر الثقافة الموسيقية وتوقيف مسلسل إفساد الذوق العام بما هو رديء وساقط ومبتذل.

لقد أضحت الموسيقى اليوم عنصرا لا محيد عنه لدراسة وممارسة مختلف الفنون من مسرح وسينما وكوريغرافية وفنون الرقص وتشكيل... هذا، إضافة إلى دور الموسيقى التربوي الهادف لتوجيه وجدان النشء، وتهذيب سلوكه، وتربية تذوقه، وتنمية وعيه وإحساسه وتكوين شخصيته وتوازنها حتى لا يكون عرضة للملل والقلق والانحراف

والضياع. مما يمكن النشء من تصنيف الجيد من الرديء وتمييز الفن عن الابتذال.... وفي مستوى فكري أرقى معرفة الصالح من الصالح والحق من الباطل.

وبناء على ذلك، صار الفن الموسيقي لغة مثلى للتواصل مع الآخر والتفاعل معه، وأحد المقومات الرئيسية لثقافات وحضارات الشعوب، والمؤشرات الهامة لنضج المجتمعات وتقدم الأمم.

بالنسبة للمنظومة التعليمية، تكامل تدريس الموسيقى مع جل المواد التعليمية المقررة ويتفاعل مع مضامين مقررات الرياضيات من خلال النظريات الموسيقية وتطبيقاتها التي تعتمد دقة حساب الأزمنة والإيقاعية ووحداتها وأشكال العلامات الموسيقية. ويتفاعل أيضا مع الفيزياء من خلال تداخل علم الصوتيات مع علم الأنغام التي تتميز سلاليمها المختلفة بدرجات صوتية لكل منها تردد ذو ذبذبة محددة. كما يتلقى تدريس الموسيقى مع مضامين بعض مجالات الشعر والآداب والفنون واللغات.

فعلى المستوى الحس – حركي ينمي تدريس الموسيقى قدرات ومهارات الفرد الصوتية والسمعية والحركية واليدوية والبصرية والحس – إيقاعية والذهنية، مما يروض انضباطه، ويقوي تركيزه عند التزامه بالعمل الموسيقي آليا أو صوتيا أو غنائيا. كما يمكنه من امتلاك إمكانياته الذاتية وتكاملها مع إمكانيات الآخر.

على المستوى الوجداني يهدف تدريس الموسيقى إلى التفتح الفني للفرد على محيطه الثقافي والتربوي، مما يساعد على تنمية مواهبه وتوازن شخصيته وانسجامه مع بيئته الأسروية والمجتمعية ومع محيطه الوطني والعربي والإنساني، بإدراكه للقيم الأخلاقية والعلائق الإنسانية.

أما على المستوى المعرفي، فيساهم تدريس الموسيقى في تربية صوت المتلقي وسمعه من خلال تلقينه أسس النظرية الموسيقية ومبادئ القراءة والكتابة الموسيقيتين.

لقد ظهرت مؤخرا عدة ألوان موسيقية مرتبطة بالسينما والمسرح، كالموسيقى التصويرية، وموسيقى الجنيريك، والمسرحية الغنائية، أو الأنماط الموسيقية المتعلقة برياضات خاصة كالتزحلق الفني والأيروبيك... إضافة إلى ألوان موسيقية أخرى كالموسيقى العسكرية والموسيقى الكهرصوتية والموسيقى الإلكترونية التي تفيد في تجسيد وتوظيف مختلف المؤثرات الصوتية.

فهل يوجد من بيننا بعد كل هذا، ونحن على مشارف التفكير في منظومة تعليمية حديثة ومواكبة لمستجدات العصر، من يدعي أن الموسيقى مادة كمالية وزائدة في نظامنا التعليمي، وأداة للتسلية الرخيصة واللهو التافه ؟

التعريف بالثقافات الموسيقية والتشكيلية والمسرحية :

في إطار الإصلاح التربوي المرتبط بالمناهج والبرامج والمقررات الدراسية، تقرر منذ الموسم الدراسي 2004 – 2005 إدراج مادة الثقافة الفنية بمنظومتنا التعلمية.

في الديباجة التعريفية الخاصة بمادة الثقافة الفنية والواردة في وثيقة البرامج والتوجيهات، تم تحديد الثقافة الفنية : "كإنتاج فكري وإبداعي يرتكز على فلسفة الفن وعلم الجمال". كما تقرر إدراج هذه المادة بالجذع المشترك للآداب والعلوم الإنسانية باعتبار العلاقة العضوية بين مختلف دروب الفن وتخصصات العلوم الإنسانية. هذه العلاقة التي تؤطر تقاليد الإنسان وملبسه ومسكنه وعمله وإبداعاته.

هذا، وعند القيام بقراءة ديداكتيكية متأنية للمقرر الدراسي الذي سطرته اللجنة الوطنية الدائمة للبرامج والمقررات، نستطيع إيجاز الكفايات النوعية المستهدفة على النحو التالي :

1. بالنسبة للثقافة الموسيقية :

- اكتساب المتعلم مجموعة من المعارف المتعلقة بعالم الموسيقى وبتاريخها وبعلاقاتها بالفنون الأخرى.
- تربية الذوق الموسيقي للمتعلم من خلال الاستماع للأعمال الموسيقية وتحليلها.
- إكسابه مهارات إدراك المقومات الأساسية للأعمال الموسيقية، حسب أنماطها الآلية والغنائية وألوانها الشعبية والعلمية.
- تنمية قدرة المتعلم على النقد الموضوعي للأعمال الموسيقية عربية أو غربية، وطنية أو أجنبية.

2. بالنسبة للثقافة التشكيلية :

- تقريب المتعلم من المهارات المتعلقة بعالم الفن التشكيلي، من رسم ونحت وصناعات تقليدية، وبعلاقاتها مع وسائل التعبير الحديثة.
- إكسابه القدرة على قراءة الأعمال

التشكيلية وتمييزها وتصنيفها من حيث النوع والجودة.

- إكساب المتعلم ثقافة بصرية تساعده على تربية ذوقه الجمالي وحسه الفني.

3. بالنسبة للثقافة المسرحية :

- تقريب المتعلم من مجموعة المعارف المتعلقة بعالم المسرح، من مهن فنية وتاريخها واتجاهاتها وعلاقتها بفنون الفرجة.
- إكسابه القدرة على التمييز بين مكونات العرض المسرحي وكيفية بنائه، من خلال نصوص أو مشاهد مسرحية.
- إكساب المتلقي القدرة على قراءة النص المسرحي، من خلال التحليل النصي والدرامي والتقطيع المشهدي والمسرحي.
- تنمية التذوق الجمالي للمتعلم من خلال مشاهدة أعمال مسرحية خارج أو داخل المحيط المدرسي.

لقد أجمع مختلف الفاعلين التربويين الذين حضروا الأيام الدراسية المنظمة من طرف مديرية المناهج على المجهود الحميد الذي أثمر، في زمن قياسي، عن إدراج مواد الثقافة الفنية، والإعلاميات والتوثيق بمنظومتنا التربوية على مستوى السلك الثانوي التأهيلي. لكن كان لهم موقف متحفظ بخصوص عدم إعداد أساتذة اللغة العربية لتدريس مادة الثقافة الفنية وتأهيل أساتذة الاجتماعيات لتدريس مادة التوثيق، وذلك من خلال حلقات تكوينية يتم خلالها مقاربة المقررات وتناولها والتعامل معها.

ومجمل القول، إن إدراج مادة الثقافة الفنية بمنظومتنا التربوية يعد مكسبا هاما على مستوى السلك الثانوي التأهيلي الذي يعتبر قنطرة لولوج سلك التعليم العالي. هذا الإدراج جاء فعلا لفتح الباب أمام المتلقي لولوج هذا السلك، برصيد معرفي يؤهله لاختيار التخصص المناسب لقدراته ومعارفه ومهاراته.

وآخر ملاحظة نسوقها بهذا الصدد، هي ضرورة تفعيل هذا المشروع من خلال برمجة حلقات إعدادية للأساتذة المؤطرين حتى يتم تحقيق الأهداف المتوخاة، خصوصا أن تطبيق المقررات في ظروف خاصة تزامن مع حملة المغادرة الطوعية بالوسطين المدرسي والتربوي. وهذا ما أدى إلى توقيف تدريسها بعد تجربة لا تتعدى أربع سنوات بالنسبة للجذع المشترك للآداب والعلوم الإنسانية ومستوى السنة الأولى باكالوريا بمسلك الآداب والعلوم الإنسانية انطلاقا من الموسمين الدراسيين 2005 – 2006 و2006 – 2007.

فن الإلقاء بين الرتابة والإتقان :

- ماذا يعني رتابة الإلقاء ؟
- وكيف يمكن التواصل الشفاهي، كيفما كان، فنيا أو أدبيا أو إعلاميا بكيفية سلسلة ومقنعة ؟

يمثل فن الإلقاء "الكيفية النموذجية" للنطق بالحروف وصياغة المفردة، وحياكة الجملة، وتوظيف الحركة لجلب اهتمام الحضور، والأخذ بتلابيب المتلقي حتى يتتبع باهتمام بالغ العرض الإلقائي. ومهما كان مضمون هذا العرض، ومهما بلغت قيمته الفنية أو الفكرية، يبقى الإلقاء "رتيبا" إذا كانت صياغة الجمل على نفس الخط اللحني، ودون أدنى تغيير لشدة الصوت، واختيار الوقت المناسب للوقفات "ورنات" التساؤلات والاستفهامات والخلاصات.

لقد أصبح "فن الإلقاء" مثار الاهتمام المتزايد في كل المجالات والميادين والفضاءات... بالمدرسة والتلفزة والكلية والمسرح.

وتساهم التربية الموسيقية، إلى حد بعيد، والتجربة الميدانية بطبيعة الحال، من خلال تربية الصوت "الكلامي" والصوت "الغنائي" على تنمية تقنيات فن الإلقاء خصوصا ما يتعلق بمجال التنشيط الثقافي.

ولعل من نافلة القول، استحضار أسماء وازنة في مجال "فن الإلقاء" في مجالات الإلقاء الشعري والحضور التلفزي والإذاعي والتنشيط الثقافي والفني أمثال : **محمود درويش وعبد الرفيع جواهري وخالد مشبال والطاهربلعربي وإدريس العلام وفاطمة الإفريقي وليلى أبو زيد ووجيه فهمي صلاح ومحمد الأشعري وأحمد الزايدي و....**

لقد أضحى "فن الإلقاء" فنا للتواصل والتفاعل والتناغم مع الآخر. فن يرتبط بإحساس الملقي وحضوره ورنة صوته ورخامته... سواء كان الملقي شاعرا أو فنانا أو مربيا أو مسرحيا أو موسيقيا أو إعلاميا أو رجل سياسة.... إنه الفن الذي لا يهدف للإقناع فقط بل يصبح هكذا ضرورة ورغبة ومتعة.

أساليب اللغة الموسيقية :

كثيرا ما يطلق على الموسيقى اسم "اللغة العالمية" فلها حروفها وأبجديتها وقاموسها وقواعدها التركيبية.

لكل لغة أحرف يتعلمها أبناؤها قبل استخدامها للتعبير عن الآراء

والأفكار... وللموسيقى، أيضا، درجات وعلامات موسيقية يجدر بنا تعلمها وتفهمها قبل تركيب جملة موسيقية أو استيعاب مقطع موسيقي للتوصل إلى كنه وفكرة الموضوع الموسيقي.

إن عالم الأصوات الموسيقية يرسم ويخطط من طرف الفنان الموسيقي في الواقع بطريقة مشابهة لعالمنا الجغرافي. ولكن ليس في شكل مواقع ومناطق ومدن وبلدان بل في هيئة مدرجات وحقول موسيقية، وعلامات ورموز صوتية، ترتفع وتنخفض، وتنقص : الموسيقى إذن، أصوات تتحرك ارتفاعا وانخفاضا في تدرج أفقي متناسق إذا كانت الجمل الموسيقية أحادية الصوت "ميلودية". أو في تدرجين أفقي وعمودي إذا كانت هذه الجمل متعددة الأصوات "بوليفونية".

نعرف أن اللغة العربية تتضمن 28 حرفا وتخضع لقواعد النحو والصرف ولحركات الرفع والنصب والجر والمد.

اللغة الموسيقية، بالمقارنة، هي أيضا تتكون من أصوات نعبر عنها بعلامات موسيقية خاضعة لقواعد تركيبية نغميا وتوافقيا وإيقاعيا.

وتتميز جملها الموسيقية بنبض خاص تحدده حركة معينة يسير وفقها الإيقاع بنظام محكم ومضبوط يقدر بأجزاء الثانية الواحدة.

الإيقاع في الموسيقى يعد إذن نبض الحياة فيها والنغمة روحها ومعينها. وهذا ما أكده الفيلسوف أفلاطون الذي قال : "الموسيقى أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر... فهي الحقيقة والصدق اللذان تواجدا منذ بدء الخلق".

إن من عناصر تذوق المنتوج الموسيقي حسن الاستماع وجودة التركيز لاستكشاف مقومات الإبداع وأساليب التعبير عن فكرة المؤلف وخياله.... وذلك أمر لا يتسنى إلا من خلال الممارسة اليومية والخبرة السمعية لإغناء الثقافة الموسيقية.

فعندما نصغي باسترخاء وتركيز لمنتوج موسيقي، نستطيع ضبط مكونات الأسلوب الموسيقي من خلال:

- تحديد نوعية النمط الموسيقي آلي أو غنائي.
- تسمية القالب الموسيقي: سماعي – معزوفة –سوناتة–كونشرطو– موشح – قصيدة...
- فصيلة ونوع الآلات المستعملة : (وترية – هوائية – إيقاعية) – (كمان – عود – قيثارة – بيانو...)
- تحديد المقامات المستعملة : ضو الكبير – لا الصغير –الراست– البياتي.
- التعرف على دليل الوزن (بسيط – مركب) والإيقاع الرئيسي للحن.
- نوعية المجموعة الموسيقية المؤدية للعمل الموسيقي : رباعي – خماسي – أوركسترا – تخت عربي – مجموعة كورالية ...
- اسم الملحن ومدرسته والفترة التاريخية التي يمثلها.

يختلف، بالطبع، إدراك هذه العناصر حسب مستوى ثقافة الملتقي أو المستمع ومدة الخبرة أو الممارسة.

هل للتربية الفنية مكانة بالرحاب الجامعية ؟

كان لإدراج مجموعة من مواد التفتح الفني كالفنون التشكيلية والمسرح، وإدماج التربية الموسيقية ضمن مقررات السلك الإعدادي مؤخرا، صدى طيب لدى بعض المربين، وتجاوب محمود من لدن التلاميذ.

على غرار ذلك، تشكلت مؤخرا خلايا للقيام بالتنشيط الفني والثقافي برحاب كلياتنا ومعاهدنا العليا.

يزداد يوما بعد يوم اقتناع علماء التربية وأطباء النفس والمشرفين الاجتماعيين بأهمية الموسيقى في تقويم سلوك النشء من خلال علاج العديد من الأمراض النفسية والسلوكية، كداء الاكتئاب والقلق ومظاهر اليأس والإحباط الملازمة للمراهقين الشباب. وذلك، نظرا لدقة المرحلة التحولية في حياتهم، واعتبارا لما تجسده من توازن الشخصية واستقلاليتها، وما للدور المساعد للموسيقى "الهادئة" في إزالة المشاعر العدوانية والذاتية القاتلة، وما للأنغام من أثر بالغ في إدخال الطمأنينة والارتياح للنفوس...

وتشير الأبحاث العلمية والدراسية الميدانية التي تم نشرها في ألمانيا مؤخرا، نجاعة المعالجة النفسية من خلال الموسيقى لكل هذه الأمراض. لكن نفس الدراسات تؤكد أن الموسيقى "الصاخبة" التي يهيمن عليها الإيقاع والرتابة والأصوات العالية، تزيد من نسبة انطلاق مادة "الأدرنالين" في جسم الإنسان، مما يؤدي إلى نتائج عكسية تسبب التوتر والقلق بسبب وقعها السيء على ضربات القلب وعلى النشاط الذهني والنفسي. وذلك راجع بالأساس إلى ارتباط حاسة السمع بالمشاعر النفسية لدى المرء وبمركز شعوره الموجود بالدماغ.

وهكذا ينصح الأطباء النفسيون بالاستماع، على وجه الخصوص، للموسيقى "الهادئة" التي "تهدئ" الأعصاب وتساعد على التأمل والراحة النفسية، وتزيل الشعور بالوحدة وتدعو للتفاعل مع الآخر... لهذه الأسباب الوجيهة، صارت برمجة الأنشطة الموسيقية خصوصا والفنية عموما، بجميع الكليات والمعاهد العليا أمرا أساسيا لتلطيف الأجواء بالرحاب الجامعية ونشر مبادئ التسامح والحوار الثقافي الهادف، وسط الطلاب الذين، غالبا ما يطغى على تصرفاتهم الاندفاع والتسرع لإثبات الذات...

ويؤكد المربون الموسيقيون في هذا الصدد أن التربية الصوتية تهيء المجال للمتلقي أو الممارس كي ينمي مواهبه، ويتغلب على الخجل، دون أن تطغى عليه الذاتية، كي ينسجم مع الآخر وينضبط مع الجماعة، مما يطور لديه ثقافة الحوار الصوتي، وبالتالي الفكري، عندما يدرك أن في الاختلاف إغناء وتكاملا ورحمة.

إن فك الحواجز أمام طلبتنا لإبراز مواهبهم وطاقاتهم الإبداعية في مختلف دروب الفنون والثقافة من موسيقى وشعر، وقصة ومسرح وتشكيل... سيمكن جامعتنا من لعب دورها التكويني من جهة، ودورها التثقيفي سدا للفراغ القاتل الذي يعاني منه طلبتنا.

والتربية الفنية – على وجه الخصوص – قمينة بلعب دورها الأساسي في تقويم الأخلاق وتهذيب الذوق ورفع الوعي لدى ناشئتنا، فالتربية الفنية إذن مادة حاملة للقيم النبيلة.

لأن كلمة "فنان" كلمة راقية لصيقة بكل مبدع موسيقي كان أو مسرحي أو رسام أو شاعر له قدرات خاصة وحاسة سادسة تجعله يدرك المراد بلباقة وبداهة، ويتعامل مع الآخر باحترام وفعالية فائقة.... وهذه خصال تقتضي منه أثناء القيام بأدائه الفني، التركيز والذاكرة القوية والانفعال الإيجابي، كما تجعل المتلقي يتجاوب معه ويتمتع ويستفيد.

وتجدر الإشارة إلى أن تجربة إدراج مادة الفن التشكيلي بدأت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالدارب البيضاء منذ سنة 1985، وأعطت نتائج مثمرة... وفي سنة 1992 تم توسيع التجربة لخلق إجازات تطبيقية في الفن والتواصل وفي التنشيط الثقافي، باعتبار أن ذلك يهدف إلى تكريس التربية الفنية برحابنا الجامعية.

إنها مبادرات نرجو أن تعمم لتشمل جل كلياتنا ومعاهدنا العليا وذلك لخلق فضاء فني ثقافي مناسب لتخفيف الجو المتوتر بها.

وفي هذا الصدد **يقول الموسيقار العربي محمد الموجي بشأن نجاعة الفن في تربية الوجدان**، **"الفن عندي أسلوب يلفظ القلب من خلال ما في أعماقه من حزن وشجن وأحاسيس. فكل الأطباء وجدوا دواء لكل علة إلا الحزن والألم والقلق. فكان على الفن منذ الأزل أن يكون هذا الدواء، ونحن أطباء الفؤاد والعقل، وفرق واحد بين الفنان والطبيب هو أن الطبيب رجل سليم يداوي المرضى، ولكن الفنان لابد أن يحمل في ذاته وقلبه العلة التي يداويها للناس. ليس من المفروض أن يحس الطبيب بألمك... ولكن الفنان مربي يعطيك الدواء بلغة الألم"**.

التربية الفنية وإنماء الكفاية الجمالية في أفق تكوين رأسمال بشري متملك للذوق الجمالي

المصطفى المودني

توجد في المجال الفني والإبداعي علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي، فالمنتَج الفني لا يكون له معنى إلا من خلال متلق قارئ – بمفهوم أدبي – ومستهلك – بمفهوم اقتصادي – بمعنى وجود علاقة إنتاجية سواء على مستوى إعادة القراءة والتفكيك، أو على مستوى دورة الإنتاج والاستهلاك. هذا الحضور العلائقي يقتضي وجود تمفصلات بين التربوي والسياسي والاقتصادي. غير أن هناك إشكالات وتحديات تعترض إنماء الكفايات الجمالية والفنية في مجتمعنا، وبمقاربة تربوية، يمكن الحديث بداية عن وجود نقص معرفي وإبستيمي، يبرز القيمة الجمالية والإستيتيكية والإبداعية وينظر لها، مُظهِرا مكانتها الاعتبارية، تاريخيا وحضاريا. ونجد من جهة ثانية تمثلات سلبية حول الممارسة التربوية الفنية لدى الفئة الموكول إليها القيام بمهمة تكوين أجيال الغد، وهي تتكون غالبا من المربين والمدرسين.

أصبحت التربية الفنية والجمالية جزءا هاما من سياق مجتمعنا المعاصر، لاسيما أن حضورها في مجال التكنولوجيا الحديثة قَرَّبها إلينا بشكل أكبر، فتجلت في الفنون البصرية والديزاين وأشكال التأليف الموسيقي والإلكتروني وغيرها... الشي الذي حتم استجلاء كثير من مفاهيم الفن والثقافة، وإيصالها عن طريق التعليم والتعلم وتحليل الأهداف والرهانات وظروف الإنجاح والتطبيق. وفي موضوعنا هذا سنحاول تسليط الضوء على بعض الصعوبات التربوية التي تعيق تكوين إنسان الغد على مستوى القيم الفنية والجمالية.

لقد أثار موضوع الكفاية الجمالية لدى الإنسان أو ما يسمى الخبرة الجمالية، وأحيانا التجربة الجمالية، نقاشا فلسفيا كبيرا واستأثر باهتمام فلاسفة كبار، وما طرحنا لهذا الموضوع إلا من أجل تعميق الفهم والنقاش خصوصا في مجال التربية وأثره في تنشئة مواطن نريد ترسيخ تقليد جمالي وفني لديه.

يعتبر الاهتمام بالفنون وبعلم الجمال على وجه الخصوص مسألة مرتبطة بالتقليد الغربي منذ فجر

النهضة الأوربية، كما أن أنساقا فلسفية كبرى تناولت الإشكالية الجمالية واعتبرتها من أساسيات المباحث القيمية والفكرية. وبالنسبة لنا في المغرب كان الاهتمام مقتصرا على فنون الأدب؛ القصة والشعر وإلى حد ما المسرح مع شبه غياب للحديث عن الجماليات التشكيلية والموسيقية... بمعنى انحصار الجمالي فقط في الأدب، وغالبية الكتاب والنقاد الذين اشتغلوا على هذا الموضوع فتخصصاتهم كانت ذات مشارب أدبية"[1].

لا نريد من مقالتنا هاته أن تكون حديثا تربويا مدرسيا فَجّاً، بقدر ما نتوخى منها توضيح بعض الأسباب الموجبة للعناية بإنماء الكفاية الجمالية، وآليات الارتقاء بها.

باعتبار التربية الجمالية حاجة اجتماعية واقتصادية وضرورة حياتية، يكون مفروضا على المؤسسات التربوية واجب إعمالها وتفعيلها، وهذا ما يجعل مسألة التنزيل وأجرأة الفعل واردة ويطرح أمامنا تساؤلات حول كيفيات تمرير الخطاب الجمالي والذوقي للناشئة. إن ما يسعفناهنا هو اللجوء إلى الديدكتيك باعتباره أداة تدريسية تتحكم في عمليات التعليم والتعلم وما يسمى بالنقل الديدكتيكي-TransfertDi dactique مفترضين أن تجاوز صعوبات تدريس الفنون له أهمية كبرى في إنماء الكفاية الجمالية، وقد حصرنا هذه الصعوبات في مشكلة تمثلات المدرسين حول التربية الفنية وتأثيرها على مدى الانخراط في تدريس المادة. وفي تكوين المدرسين وأثر ذلك على ممارساتهم الصفية. ثم قضية فهم وملاءمة الجانب النظري للمقاربات البيداغوجية المرتبط بمادة التربية الفنية.

إن افتراضنا هذا مبني على وجود التقاءات عضوية وعلائقية بين مجموعة من المفاهيم من قبيل: مفهوم الفن، الجمال، الإبداع، القيم، التربية، التدريس ... وهذه المفاهيم مجال القول فيها غير مستنفد، وبالتالي فإن التربية الجمالية تمرَّر عن طريق التربية الفنية على اختلاف مكوناتها (مسرح، موسيقى، تشكيل، فنون بصرية...) حيث يعتبر البعض الجمال كمظهر حسي للخير. ورغم مايثيره فينا هذا الكلام من لذة فإنه لا يقدم لنا إيضاحا، وحتى إن أردنا الخوض فيه فإنه سيحيلنا على نقاش فلسفي يرتبط بمبحث من مباحث الفلسفة وهومبحث القيم. ولكي نختصر الطريق أمامنا اختزلنا الفني والجمالي في ارتباطه بالتربوي والبيداغوجي، لكون فعل التربية ظاهرة إنسانية ناقلة للخبرة ومن بينها الخبرة الجمالية، والإحساس بالجميل الذي يعتبر استجابة ناتجة عن مثيرات المحيط الخارجي، حسب المدرسة السلوكية. فهو إما أن يدعم فيتقوى حدوثه في المستقبل، وإما لايدعم فيقل حدوثه في المستقبل.

يمكن القول إنَّ الكفاية الجمالية تعني "حسن تصرف مركب مترتب عن إدماج وتعبئة وتآزر وتنسيق مجموعة من القدرات والمهارات(من مستوى معرفي، وجداني، نفسحركي أو اجتماعي) والمعارف التصريحية، مستعملة بنجاعة في وضعيات تجمعها خاصية مشتركة"[2]، وتقتضي تملك موارد الحكم والتذوق الجمالي، وتعبئتها في وضعيات فنية وجمالية. ونؤكد على أن التربية الفنية والجمالية دعامة أساسية لإنماء هذه الكفاية،لكونها سبيل في إرساء مجموعة من المعارف والتقنيات، المرتبطة بالفنون وأشكال التعبير، وتطوير أساليب النمو الإبداعي والحس الجمالي...

تطرق هيربرت ريد في كتابه" التربية عن طريق الفن" إلى مواضيع مهمة وتخص جوانب التربية في ارتباطها بالفن، فهو يرى أن فعل التربية استمر على مدى قرون يكرس لنظرية أرسطو والتي تقوم على أساس المنطق وقوامها المنطق ونتاجها المنطق.فالعقل يدور في فراغ صوري أجوف، وهيربرت ريد يدعو إلى استعمال العين واليد والعقل في التربية وليس الاقتصار فقط على المنطق والعقل، والمدرسة عنده ينبغي أن تشكل ورشة يدخلها المتعلم(ة) ويتنقل بين مختلف موادها وأقسامها وأنشطتها كانت تعبيرا لفضيا أو كتابة أو نشاطا مسرحيا أو تشكيليا ومختلف المواد الأخرى.

إن إمكانية التذوق الجمالي

والتذوق الفني كامنة في كل شخص وقابلة للنمو والتهذيب، ونحن لا ندرك النشوة الجمالية إلا بقدر ما اكتسبناه من خبرات سابقة.ثم إن دافع التعبير الفني لصيق بالإنسان، وقد تجلى ذلك منذ فجر الإنسانية من خلال تعبيرات تشكيلية على جدران الكهوف أو الصخور، وحسب نظرية هيربرت ريد فإن تداخل التصوري والمهاراتي والعياني في هذه الإبداعات يؤكد نظريته التي تجاوزت الاقتصار فقط على المنطق. ذلك أن المدرسة النموذجية ينبغي أن تجمع بين العلم والطبيعة والصنعة وبين الجمال والفن والمهارة.وفي هذا المقام يمكن أن نتساءل عن موقع مدارسنا من هذا النموذج؟

هناك بون شاسع بين النموذج الذي يطرحه هيربرت ريدوالممارسات المدرسية والكفايات التي تعمل على إنمائها لدى أجيالنا في بلدنا.فهي غالبا مايتم اختزالها في المعارف، أي تحديد الهدف النهائي للتعليم في الكتابة والقراءة والحساب،فمن أين لنا بناء العقل المبدع؟ من أين لناتربية إنسان متملك لأدوات الحكم الذوقي والقيم الجمالية؟ الجواب يكمن في إيجاد تربية متكاملة تهم مختلف مناحي شخصية الإنسان ومنها التربية الفنية والجمالية.

التربية الفنية سبيل ارتقاء المجتمع

أكدت العديد من الدراسات الوازنة على أهمية التربية الجمالية والفنية وعلاقتهما بالمجتمع؛ ومنها دراسة ناتلي إينيك-Heiniche Natha lie التي هي بدورها تشبعت بثقافة سوسيولوجية عميقة على يد كل من بيير بورديو P. Bourdieu ونوربير إلياس Norbert Ilias، وقد تطرقت ناتالي إينيك إلى مواضيع متعددة تخص الجانب السوسيولوجي للفن مثل اعتمادالسوسيولوجيا الحديثة على مناهج التحريات والتحقيقات، فبعدما كانت الاستقصاءات والاستمارات مقتصرة على التجارة والاقتصاد والسياسة اتضحت فعالياتها في تحليل أنماط السلوك الاجتماعي، "كان بيار بورديو أول من نقل الدراسة الإحصائية من عالم التجارة والسياسة إلى عالم الثقافة. فالبحث الميداني الذي اعتمد لتلبية حاجات المتاحف الأوربية...كان بالنسبة إلى المفاهيم المجردة في السوسيولوجيا التي تدرس في الجامعات، تجديدا هائلا أفضى إلى بعض الخلاصات التي غيرت نهائيا طرح المسألة ومقاربتها، بعض تلك النتائج تبدو اليوم من نوافل الأمور..."[3]

إن ما يهمنا من الحديث عن سوسيولوجيا الفن هو مدى القيمة والاهتمام الذي توليه الدول المتحضرة للفن باعتباره أداة تطور وتنمية، ودليلا على تجذر التقليد الثقافي الفني لديها. لقد أثارت ناتالي إينيك إشكالات نحن أيضا في حاجة إلى طرحها بارتباط مع واقعنا الاجتماعي وعلاقته بالفن وتربية أفراده على الفن مسترشدة ببورديو:"وجه بورديو نقدا صارما إلى الاعتقاد بفطرية الميول الثقافية، وأوضح الدور الأساسي للتلقين العائلي، حيث إن الميل المحض والمجرد لايعود إلى ذاتية هدفها الوحيد البهجة فإن ما يفضحه ويكشف عنه القناع هي علاقة ارتباط الممارسات والعادات الجمالية بالانتماء الاجتماعي والاستخدامات الاجتماعية للذوق والتميز بامتلاك المهارات الرمزية (التعليم، الكفاءة اللغوية أو الجمالية)."[4]

من خلال طرح بورديو يتم التأكيد على أهمية التنشئة الاجتماعية والتربية على الاختيارات الذوقية والجمالية وبالتالي فتعديلها وتقويتها هي ميكانيزمات تبنى من خلال تربية أفرادالمجتمع وتكوينهم،كما أن المجال الفني يتجاوز حدود تربية الأفراد وتكوينهم وإدماجهم الاجتماعي إلى مجالات الاقتصاد الفني والصناعة الفنية، خصوصا مع الانفتاح الشامل الذي عرفته الدول بواسطة العالم الرقمي والانترنيت.

التربية الجمالية أداة تواصل عالمية

"إن التربية الجمالية لا تشمل فقط كل ما نعمله لأنفسنا، أو ما يعمله الآخرون لنا بقصد تنشئتنا وتقريبنا من درجة الكمال بقدر المستطاع، ولكنها فوق ذلك تشمل الآثار غير المباشرة التي تؤثر في أخلاقنا وطباعنا ومواهبنا الإنسانية، وكل ما يساعد على صقل الشخصية الإنسانية ويخرجها بالشكل الذي ينسجم والقيم الجمالية"[5] برتراند راسل.

يمكن اعتبار التربية الجمالية من المحددات الوجدانية والعاطفية، وهي لا تنفصل عن التفكير والفعل، ومعرفة حسن التصرف le bien agir، واتخاذ القرار الذي يصبح سلوكاله امتدادات في حياتنا الاجتماعية. فإذا كان الفرد متملكا للكفاية الجمالية وللنمو الوجداني والعاطفي المتزن، لن ننتظر منه إلا أن يكون مواطنا صالحا، منفتحا على الآخر ومعززا لثقافة التعايش، وحريصا على هويته الثقافية في نفس الآن، وهذا من شأنه إغناء رصيد رأس المال البشري.

يعتبر الفن وسيلة لتجسيد وتمثيل فكرة الجمال. فهو يجمع بين دقة الصنعة ومتعة القيمة الإبداعية للجمال؛ ذلك أن التربية على الجمال هي تربية للحس، وقد اهتم افلاطون بالفن الذي "يتوخى الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول ليبدو – الفن – وكأنه وسيلة تطهير للنفس من أدرانها ورذائلها،

والصعود بها إلى مثال الجمال في عالم المثل، وجدير بالذكر أن هذا الصعود النفسي والروحي لا يمثل أي عنصر شخصي، لأن المثل الأعلى موضوعي، ونموذج يتسم بالثبات والخلود، والوحدة المتكاملة المعقولة، كما تشارك فيه جميع المحسوسات، مما يشير إلى الاتجاه الموضوعي المثالي الذي سلكه أفلاطون، وهو اتجاه في فلسفة الفن توخاه العديد من فلاسفة الفن المعاصرين"[6].

لقد كان طرح إشكالية الجمال عند أفلاطون دافعا للبحث في علم الجمال كموضوع خارج عن الذات الشيء الذي مهد لظهور العديد من النظريات التي تبحث في هذا الموضوع والتي توجت بأعمال بومغارتنAlexander Gottlieb Baumgarten في كتابه إيستيتيكا Aesthetica 1750 والذي حول موضوع الجمال من موضوع ميتافيزيقي إلى علم حسي، حيث اعتمد النسق الجمالي عنده مقاربتين: الأولى تقتضي إعادة بناء الشروط العامة للإبداع الجمالي، والثانية تهم تحديد الخصائص العامة للشيء الجميل، ليتبنى الفيلسوف كانط Kant هاتين المقاربتين بعد ذلك في كتابه "نقد ملكة الحكم" Critique de la faculté de juger . فالتجربة الجمالية عنده هي مصدر الحكم، والحكم الجمالي يفترض وجود حساسية عند الفرد، ومن الواضح أن كانط تفوق بكثير على بومغارتن بالبرهنة وتقديم الحجج المدافعة عن رأيه، إلا أن بومغارتن Baumgarten يبقى المؤسس الفعلي والمقعد لعلم الجمال.

من المؤكد أن هذا الطرح الفلسفي يبدو تأسيسيا لمسار التربية الجمالية التي بدورها اعتمدت توضيحا لشروط التذوق الجمالي ومعايير الحكم، وكيفية بناء وإنماء هذه الشروط عند المتعلم(ة) في علاقتها بالفنون داخل إطار وسياقات بيداغوجية وتربوية.

يرتبط الفن باعتباره تجليا للجمال بكل شيء غريب وشيق، ويتطلب هذا عقلية مبدعة حيث تعتبر عمليات بناء آليات الإبداع لدى المتعلمين مسألة هامة في مجال التربية الفنية، ويؤكد ذلك جون هارتلي باعتباره الإبداع شيئا أساسيا في إحداث التغير الاجتماعي والاقتصادي مستقبلا، ويؤكد على "أن الوظيفة الاجتماعية للإبداع لا تتحقق لأن الأفراد مبدعون، لكن فقط حين يتوافر لمثل هؤلاء الأشخاص النمو،والمال والبنية التحتية، والتنظيم، والأسواق،وحقوق الملكية،وعمليات واسعة النطاق يمكنها استيعاب ذلك الإبداع".[7]

وفق ذلك نؤكد على ضرورة بناء آليات العقول المبدعة عن طريق التربية والتكوين. وهذه من أهم الكفايات التي تَتَغَيَّى التربية الفنية إنماءها لدى المتعلمين والمتعلمات، فلم يعد الإبداع الفني شيئا اعتباطيا ومجانيا بقدر ماله من أدوات البناء واستراتيجيات التكوين، إضافة إلى ارتباطه بتوفير البيئة المناسبة كانت مادية لوجستيكية وغيرها. لقد أصبحت الدول المتقدمة ترتكز في اقتصادياتها وناتجها القومي على ماتقدمه من إنتاجات إبداعية وعائداتها من حقوق النشر والمصنفات الفنية في غناها وتنوعها .وبتطور الإنتاج الرقمي أصبح للإبداع الفني دور الموجه والميسر للقطاعات الإشهارية والصناعية، بل هناك توقعات مستقبلية لظهور طبقة مبدعة ستتحكم في حركية النمو الاقتصادي.

بالفعل أصبح هناك ما يسمى بالاقتصاد الإبداعي" أخذ مصطلح "الاقتصاد الإبداعي" يروج في عام 2001 عندما استخدمه الكاتب والمدير الإعلامي البريطاني جون هوكنز وطبّقه على 15 نشاطاً صناعياً تشمل مجالات متنوعة تبدأ بالفنون وتمتد لتشمل مجالات العلم والتكنولوجيا .وحسب تقديرات هوكنز، فإن حجم معاملات هذا الاقتصاد في مختلف أنحاء العالم كان يشكل ما يعادل 2.2 ألف مليار دولار أمريكي في عام 2001، وكان ينمو سنوياً بمعدل 5 في المائة. وقد كان هذا المفهوم ولا يزال مفهوماً فضفاضاً يشمل ليس فقط السلع والخدمات الثقافية، وإنما الدمى والألعاب ومجمل ميدان البحث والتطوير أيضاً. ولذلك حين يعترف هذا الاقتصاد بتنوع الأنشطة والعمليات الثقافية، فإنه يعنى أيضاً بمظاهر الإبداع في مجالات لا تُعتبر بالبداهة "ثقافية"."[8]لقد أصبحت الدول تراهن على هذا النوع من الاقتصاد بتكوين الأجيال الناشئة على الفن والإبداع والجمال من المراحل التعليمية الأولى إلى الدراسات العليا والتي تهتم بتطوير أنماط ونظم الاقتصاد المبني على الصناعات الثقافية والفنية والجمالية.

فهل توضحت الحاجة المجتمعية للتربية الجمالية في بلدنا؟ هل تطرح أصلا إمكانية تنمية اقتصادية عبر المجالات الإبداعية والفنية والجمالية تجتذب الفنانين في قطاعات استثمارية كما هو الحال بالنسبة للدول التي سبقتنا في مجال الاستثمار الفني بشركات عالمية في مجال السينما والفنون البصرية...؟

وهل استطاعت المؤسسة المسؤولة عن التربية القيام بأبحاث تخص جانب الحاجة الفنية وموقعها ضمن الغايات والأهداف العليا للتعليم ليتم تنزيله بشكل مؤسس على العلم من خلال ما يناسب من مناهج دراسية قابلة للأجرأة والتنفيذ؟

من الصعوبة بمكان الإجابة عن هذه التساؤلات في مقالنا هذا، غير أننانطمح إيلاء الاعتبارللتربية الفنية لأنها تحمل مشروعا ثقافيا إبداعيا

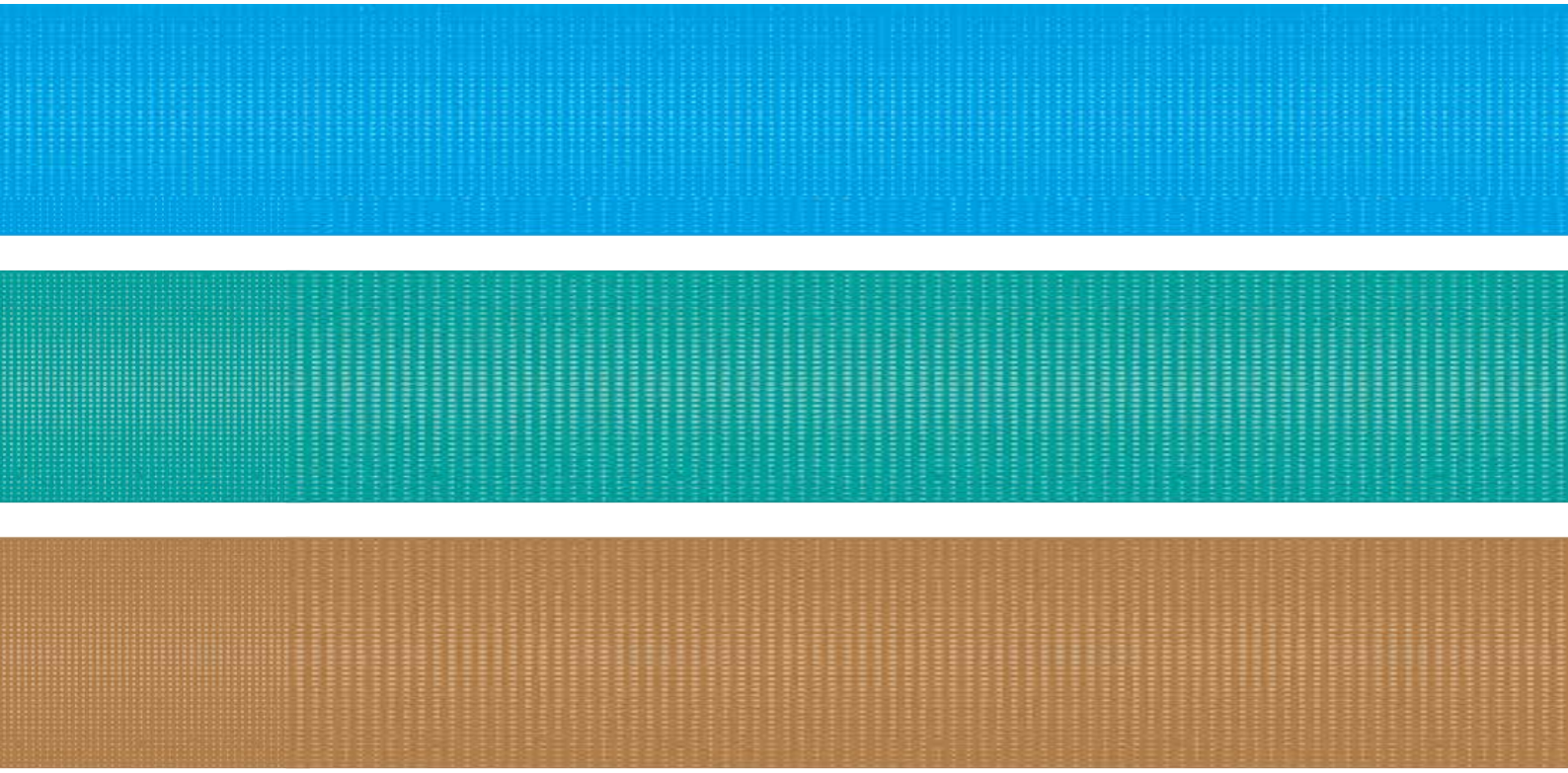
يقتضي إشراك جميع الكفاءات المتنوعة من مربين ومبدعين ومهنيين وكل المهتمين بالشأن الثقافي،مع اقتراح توصيات وتوجيهات مما استخلصناه من تجربتنا الميدانية.

اعتبر كل من ريجين وبورديو وداربيل – في كتاب مشترك – بعنوان "حب الفن the love of art 1966"، "أن للفنون رسائل مشفرة تتطلب معرفة مسبقة للشفرة الملائمة لحلها، إذ أظهرت دراسته أن احتمالات تردد أفراد الطبقة العاملة أو المنحدرين من أصول ريفية على صالات العرض أقل إحصائيا بكثير، وهذا يرجع إلى عدم تمكنهم من الشفرات، فهم أصلا لم يتلقوا إلا القليل من مبادى تذوق الأعمال الفنية. عكس الطبقات البورجوازية حسب بورديو وما اكتسبته من habitus في تذوق الفنون المرتبط بالمكانة الاجتماعية، والتي سجلت الإحصائيات نسبة مرتفعة لديهم في التردد على صالات العرض. وبخلاف التصورات التي كانت تُدخل في ذلك الجانب الذاتي والميول الفردية بتغييب ارتباطه بالطبقات الاجتماعية. ويمكن افتراض إمكانية إتاحة فرصة ولوج المتاحف للجميع، ومع ذلك، النتيجة حسب بورديو تبين غياب الفئة غير المتعلمة، فالفن ليس رغبة فطرية، ولكنه يفترض تعلما طويلا يوجب تعودا على ممارسته"[9]. إن التربية والتدريس ممارسة علمية تخضع لهندسة وتخطيط وتدبير محكم، وهناك إجراءات وتدابير يتم القيام بها لإنماء الكفاية الجمالية، على أساس أنها شيء يكتسب عن طريق التربية والتكوين ولتوضيح ذلك فخطوات تحقق الكفاية لدى المتعلم(ة) تبدأ أولا من إرساء الموارد أو التعلمات الجزئية، وهي تتحقق عن طريق أهداف محددة من البسيط إلى المركب، وتقوم عن طريق تمارين، لتصل إلى وضعيات مركبة ذات سياقات يمكن من خلالها التأكد من مدى نماء الكفاية.

إن حاجتنا إلى إنماء الكفاية الجمالية من شأنه الارتقاء بالإنسان في التفكير، والحس، وتملك معايير الحكم وتذوق الأعمال الفنية، وبناء قاعدة لجمهور متلق عبر عن هذه الحاجة الفنية والجمالية، تجعله يُقبل على الإنتاجات الإبداعية والفنية.وتأكيدنا على بناء القيم الجمالية وتدعيم الفنون والإبداع في المدرسة، لن يتأتى إلا بتكوين المدرسين وإعداد مناهج تواكب تطور العصر، وحاجات المجتمع الثقافية والتنموية، كما أن تشجيع المقاربة البحثية في مجال التربية الجمالية بالمدرسة يمكن الفاعلين التربويين من الاستفادة من التراكم المعرفي، ولا شك أن إعمال التكنولوجيا الحديثة في التدريس الفني من شأنه تسهيل العلاقة التكوينية والأداتية والاتصالية. كل هذا من أجل تحقيق تنمية تعتمد الثقافة الفنية والجمالية كرافعة لقطاع اقتصادي يعتبر أكثر قدرة على تحقيق تحولات على مستوى المداخيل، وعلى مستوى خلق فرص الشغل.

الهوامش :

1. المصطفى المودني، إنماء الكفاية الجمالية والتربية الفنية، مجلة ذوات، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، العدد 37، سنة2017.
2. الدليل البيداغوجي ، ص. 23، وزارة التربية الوطنية، 2008 .
3. ناتالي إينيك ، سوسيولوجيا الفن، ص. 94، ترجمة حسين جواد قبيسي، مراجعة فواز الحسامي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2011.
4. نفس المرجع ص94.
5. B.Russell, (1932), Education and the Social Order, P.55, George Allen and Unwin, London, 1977.
6. عباس عبد المنعم راوية، القيم الجمالية، ص54، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1987
7. هارتلي جون، الصناعات الإبداعية، ص.7، عالم المعرفة، عدد: 338، الكويت، سنة 2007.
8. تقرير اليونسكو عن الاقتصاد الإبداعي،ص.22، الأمم المتحدة/برنامج الأمم المتحدة الإنمائي/اليونسكو، 2013
9. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, L'Amour de l'Art : les musées et leur public, Paris, Éditions de Minuit, 1966. Comptesrendus, Rodriguez Régine. Dans : L'Homme et la société, N. 3, 1967. pp. 220-222.



مـلـــف

الممارسة الفنية والإعلام

أية علاقة ؟

الدراما الإذاعية بالمغرب، حلقة في التأسيس

كريم بابا

تزامن إعداد هذه الدراسة للنشر مع انصرام الذكرى السنوية الأولى لرحيل الأستاذ عبد الله شقرون،[1] رحمه الله، أحد أعلام المسرحيين والإعلاميين المغاربة، كما يعد واحدا من رواد الفعل والثقافة المسرحيين بالعالم العربي، ومن المبدعين والمؤسسين للدراما بالإذاعة والتلفزيون أيضا، بحكم إشرافه العملي والمباشر على وضع اللبنات الأولى لفرقة التمثيل العربي بالمؤسسة المذكورة، وقيادته لدفة تأطير الممثلين داخل أروقة "الراديو" قبل الاستقلال وبعده، وكذا لغزارة إنتاجه الدرامي المكتوب والمسجل والمعروض، خاصة مع انطلاق الإذاعة والتلفزة المغربية مع بداية ستينيات القرن المنصرم.

وقد ساهمت عدة عوامل ذاتية وموضوعية في تمكين عبد الله شقرون من هذا السبق التاريخي، أهمها أنه ولد، رحمه الله، بمدينة عريقة وهي سلا سنة 1926م، وفي بيت مغربي أصيل متشبع بالتقاليد الفنية، إضافة إلى مساره العلمي والدراسي الذي وفق فيه بين التعليمين التقليدي والعصري، هذا الأخير الذي لم يكن يستفيد منه آنذاك إلا علية القوم والنبغاء من الطبقة المتوسطة. ولقد "شاءت الظروف التي نشأ فيها [عبد الله شقرون] وترعرع أن يسلك، من حيث التحصيل والتكوين والممارسة، اتجاهات متنوعة، وأن يحاول الغوص في بعض التخصصات المعرفية، كما كانت عليه شَنْشَنَةُ أفراد من الجيل الذي ينتمي إليه، لاسيما الجيل الذي انتمى إلى التعليم العصري في المدارس والمعاهد المغربية الفرنسية دون التفريط في حضور حلقات الدروس التقليدية لكبار العلماء في بعض المساجد والزوايا".[2] ناهيك عن تكوينه الجامعي، إذ نال شهادة الإجازة في تخصص الأدب العربي من الجزائر. أما في مجال الإعلام، فقد حصل على دبلوم الإخراج الإذاعي والتلفزيوني من مدرسة هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية بباريس، واشترك في دورة تكوين المخرجين الإذاعيين التي نظمها الاتحاد الأوربي للإذاعة بباريس. وفي بلاد موليير نفسها، استكمل دراسة العلوم الإسلامية واللغة العربية بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بجامعة السوربون. وفيما يخص وظائفه الإدارية، فقد تولى، على المستوى العربي أيضا، عدة مهام سامية، وذلك بعدما ترقى في مختلف أقسام راديو المغرب من التحرير إلى الإنتاج، ثم الإخراج السمعي البصري، وشغل منصب رئيس مصلحة التمثيل العربي بالإذاعة المغربية في الخمسينيات من القرن العشرين، وصار بعد ذلك نائب مدير الإذاعة والتلفزة، ثم مديرا لها، فمتصرفا عاما ورئيسا للعلاقات الخارجية بالمؤسسة ذاتها، ومستشارا بوزارة الثقافة مع بداية الألفية الثالثة.

إن عبد الله شقرون هو مؤسس المسرح الإذاعي والتلفزي بالمغرب بامتياز، إذ ألف المئات من النصوص الدرامية للعرض والتقديم بمختلف الفضاءات، سواء المفتوحة منها أو التي تقع في استوديوهات الإذاعة والتلفزة المغربية، بين سهرات مسرحية وتمثيليات ومسلسلات لمؤلفين وكتاب

مختلفين، بما في ذلك إنتاجه الغزير، تأليفا خالصا أو اقتباسا عن أعمال عالمية، خاصة الفرنسية منها، وحاز على عدة جوائز تقديرية، وتم الاحتفاء به في عدة تظاهرات وطنية وعربية. ولا شك أن هذا كفيل بأن يبوئ اسم عبد الله شقرون مكانة تاريخية مرموقة، ليس باعتباره عميدا للدراما الإذاعية فحسب، بل دعامة للمسرح المغربي عامة، وحافظا لجزء مهم من التراث المغربي.

عبد الله شقرون ناظم التأسيس

ارتبط اسم عبد الله شقرون، رحمه الله، ارتباطا قويا في بداية مشواره المهني بالعمل الإذاعي براديو المغرب، سواء في مرحلته الأولى قبل الاستقلال أو بعده، الشيء الذي مكنه من استيعاب كل آليات الاشتغال الإعلامي منذ البداية، إضافة إلى طبيعة شخصيته، التي رسم جزءا منها الكمُّ الهائل من الكتابات التي ألفها للمسرح والإذاعة والتلفزيون، والتي تعدت الأربعة والثلاثين (34) مؤلفا، باللغتين العربية والفرنسية، توزعت ما بين الكتابة التوثيقية لأحداث مهنية وشخصية، وتأليف النصوص الدرامية، والدراسات النقدية، إضافة إلى تدوين تجربته ومسيرته في العملين الفني والإعلامي، إذ كان آخر الكتب التي كان لي شرف الحصول عليها من يديه ببيته في مدينة الرباط هو "طفولة وشباب على ضفتي أبي رقراق" الصادر سنة 2009. وهو في الوقت نفسه توثيق لمرحلة مهمة من تاريخ المغرب المعاصر في مجال العمل داخل أجهزة الإذاعة والتلفزيون المغربي على امتداد أكثر من 70 سنة،

وهي فترة كان من الصعب أن تجد فيها ممارسا محترفا يكتب أبحاثا في الإعلام أو الدراما بلغة أهل الضاد.

إن الحديث عن عبد الله شقرون هو حديث بالضرورة عن مرحلة مهمة في تاريخ العمل المسرحي بالمغرب، حيث ساهم بدور كبير في تجميع ثلة من الفنانين والمبدعين المسرحيين الذي كانوا يشتغلون في هياكل مختلفة، ما بين هواية الممارسة المسرحية والعمل الإخباري بالإذاعة. يقول المرحوم عبد الله شقرون في هذا الإطار: "وحتى نبقى في مرحلة التأسيس والتأصيل التي سجلتها مرحلة الكفاح الوطني والسنوات الأولى لإشراقة عهد الاستقلال، يجب أن نعلم أن تلك الفترة المخضرمة امتازت، فيما يرجع إلى المجموعة المسرحية المنتمية إلى الإذاعة، بأنها قد جذرت، نوعا ما، الحركة المسرحية الاحترافية المغربية، علما بأن أفراد هذه المجموعة لم يوجدوا من عدم، فقد كان لبعضهم على العموم –برسم الهواية– مسرحيات في الرباط وسلا[3]

إن كل دراسة تروم التطرق لمسار عبد الله شقرون لا يمكنها أن تتجاوز مسألة أساسية مرتبطة بشخصيته بالدرجة الأولى، وهي أنه استطاع بموهبته وقدراته الموسوعية، وكذا تجربته في التسيير والتدبير الإداري، لمَّ شَمْلِ الفرقة الوطنية للتمثيل الإذاعي، حيث "كان دوره حاسما في هيكلة، وتنشيط، وتطوير أنشطة الفرقة. فبمبادرة منه دخلت العامية المغربية إلى ريبيرتوار الإذاعة، كما أنه ساهم في تنشيط الفرقة والكتابة لها خلال عقود عديدة. إلا أن تقديرنا للدور الذي لعبه في ازدهار الفرقة، لا ينبغي أن يمنعنا من ملاحظة التأثير الذي مارسه على كل مسار المسرح الإذاعي المغربي، بأسلوبه، وموضوعاته وتوجهه المسرحي.[4] هذا التأثير لا يخلو منه أي عمل إنساني، لكن في حالتنا هذه، فقد كان ايجابيا أكثر منه سلبيا.

ومع تراكم التجربة الفنية لعبد الله شقرون، وتطور تجربته في الكتابة الدرامية، والتمثيل، والإخراج المسرحي على الخشبة وأمام الميكروفون، إضافة إلى الرصيد المهم الذي جمعه في مساره المهني الأول في أروقة راديو المغرب، أو بعد عودته من سفره العصامي إلى فرنسا للتكوين والتعليم المسرحي، بدأت تظهر

ملامح الاحتراف في العمل التمثيلي بالإذاعة شيئا فشيئا، فُتُوِّجَت سنة 1949 بتأسيس فرقة للتمثيل الإذاعي، "فضم إلى الفرقة عددا من الفنانات والفنانين الموهوبين، الذين وظفوا بالإذاعة؛ واستفاد الممثلون والتقنيون والمؤلفون والمنتجون من في دار الإذاعة من ظروف عمل احترافية، تتمثل في التكوين في المغرب والخارج، والأجر المناسب للمجهود، وظروف المنافسة المهنية، والاعتراف بحقوق المؤلفين، وذلك ما جعل الأعمال الإذاعية تصبح أكثر إتقانا في ظرف وجيز".[5]

فما هي إذن تجليات هذا التطور في مسار العمل التمثيلي الإذاعي؟

فرقة التمثيل العربي واحتراف التشخيص

شكلت أول فرقة مسرحية محترفة في المغرب سنة 1949، وهي الفرقة التي جاءت نتيجة وثمرة جهود مضنية من الكفاح والنضال ضد كل العراقيل والصعوبات التي أفرزتها الرقابة الاستعمارية، إضافة إلى الأجواء العامة التي كانت سائدة في الإذاعة. كما استفادت من التراكم المهم الذي خلفته كل الأعمال التمثيلية والمسرحية التي سبق ذكرها للفرقة نفسها، على الرغم من أن ظروف العمل ظلت تراوح مكانها، بفعل تأثرها بالمحيط العام الذي كان سائدا خلال سنوات الحرب العالمية الثانية.

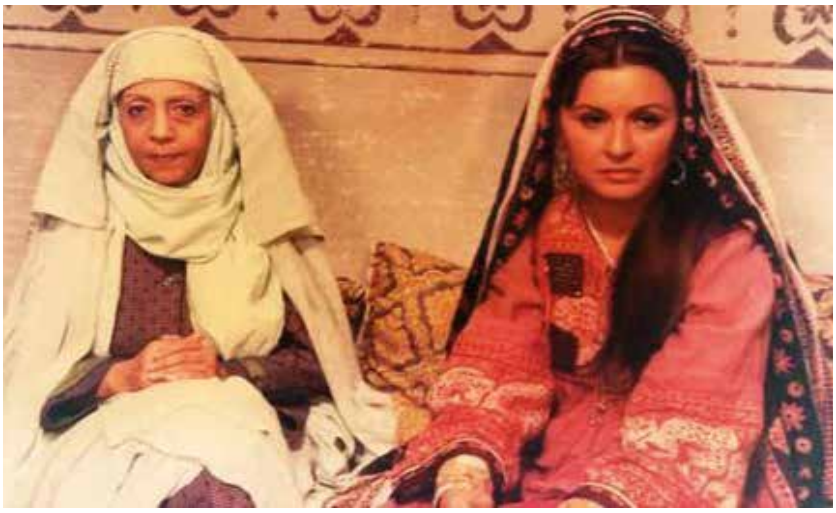
كما جاء هذا التطور كذلك منسجما مع التوجه العالمي للشعوب نحو الانعتاق من الاستعمار، وتأثير ذلك على الحياة العامة بالأقطار المحتلة من جهة، وتتويجا للمسار السياسي الوطني الرافض للاستعمار الفرنسي وهيمنته على قطاعات حيوية للمواطن من جهة ثانية، فانعكس ذلك بالضرورة على مساحة الحرية للمبدعين المغاربة، إذ "أصبحت للممثلين والممثلات المغاربة –ولزملائهم الموسيقيين– وضعية إدارية وقانونية مبنية على تعاقد خاص مع كل واحد منهم، ومحاطة بما يلزم من مراعاة الحقوق والواجبات لكل طرف، وهي الوضعية التي كان يتمتع بها قبلهم في نفس المؤسسة العمومية الفنانون الأجانب عن البلاد ... لكن المساواة في الأجور انعدمت، فكان المغاربة ينالون نحو نسبة 40 أو 50 في المائة مما كان الفرنسيون يتقاضونه"[6]

وتشكلت الفرقة أساسا من العاملين بالإذاعة بصفتهم الصحفية، ومن المسرحيين الهواة الذين كانوا يقدمون أعمالهم بوثيرة متباينة من مرحلة لأخرى، فقام عبد الله شقرون بتجميعهم بعد عودته من التكوين المسرحي في فرنسا، خصوصا بعد أن "أخذ الوهن يتسرب إلى نفوسهم، لاسيما وقد كانوا يشتغلون بـ"القطعة" لا غير، أي ينالون تعويضا ماديا – بحسب مقاييس ذلك الزمان – على كل دور يؤدونه في تمثيلية يشاركون فيها. لم يكن لهم وضع قار، وما كانت لهم أجرة شهرية معلومة للاعتماد عليها، مع العلم بأنهم، في غالبيتهم، كانوا معلمين، أو تلاميذ، أو مهنيين... لكن حبهم لممارسة فن التمثيل كان شديدا، وهذه كانت حالات: عبد الرزاق حكم، وأحمد السفياني، وإبراهيم أحمد السوسي، وحبيبة المذكوري، وحميدو بنمسعود، وأمينة رشيد، وحمادي التونسي، وبناصر أعمار ... وآخرين"[7]

إن تصورنا للمعالم الكبرى للفرقة الوطنية للتمثيل الإذاعي آنذاك لا يمكن أن يكتمل دون التطرق لعنصر أساسي في عملها التمثيلي الإذاعي وهو الكم الهائل من الأعمال والإنتاجات المسرحية، والتي شكلت رصيدا غنيا ومهما لخزانة الإذاعة لسنين طويلة، ومنحت للباحثين مصادر رئيسية حول تاريخ الدراما الإذاعية بالمغرب. فـ"فرقة التمثيل العربي لراديو المغرب، سواء في وضعها الإداري الجديد الذي آلت إليه في شهر أكتوبر/ تشرين الأول 1952 كأول فرقة محترفة ومتفرغة، أو قبل وضعها هذا خلال تلك السنة، قد بذلت نشاطا فنيا مكثفا في الإنتاج التمثيلي الإذاعي، حيث بلغ عدد التمثيليات والمسرحيات التي عرضتها على أمواج الإذاعة في تلك السنة وحدها ما يزيد على مائة إنتاج، الأمر الذي زاد من منزلتها الفنية لدى الرأي العام الوطني".[8]

وإلى جانب عبد الله شقرون، كان هناك مجموعة أخرى من المبدعين الذين يمثلون أعمدة الكتابة الدرامية في المسرح المغربي حينها كـ"أحمد الطيب لعلج، ومحمد أحمد البصري، وبعض المؤلفين الآخرين الذي استمروا في تزويد الفرقة بنصوص تندرج في نفس السياق، وتتناول أحيانا نفس المواضيع".[9] ونجد أن تلك المواضيع كانت "لا تخرج عن مجال التيمات الاجتماعية للحياة اليومية للناس، أي: الزواج، والإرث، والدفن، والختان، والأعياد الدينية، والحج، والقيم الاجتماعية، والقيم الدينية ... بالإضافة إلى الملاحم التاريخية والدينية والحكايات العجيبة".[10] وهو اختيار ظل صامدا لأعوام طويلة حتى نهاية القرن العشرين. نظرا للقدرة الفائقة لمؤلفيها على معالجة مجموعة من القضايا الاجتماعية المستمدة من التراث الشعبي المغربي.

وكما كان الشأن بالنسبة لظهور المسرح بالمغرب عامة، فقد استعان مؤلفو التمثيليات الإذاعية في بداية الأمر بالنصوص الأدبية والدرامية العالمية، وتم اقتباسها وإعدادها حتى تتوافق و"الذوق" المغربي آنذاك، من خلال "ترجمة واقتباس العديد من المسرحيات مثل: "الطبيب بالرغم منه"



لموليير، و"حلاق اشبيلية" لبومارشي، و"هيرناني" لفيكتور هوغو، و"روميو وجولييت"، و"تاجر البندقية"، لشكسبير، أو أيضا "عدو البشر" لموليير".[11]

إن هذا الانفتاح الفني على الأعمال المسرحية لم يكن انفتاحا عشوائيا وعاما على جميع النصوص المسرحية، بل كان عملية واعية، من خلال الاعتماد على الكتابات والروائع المسرحية، سواء كانت عربية أو أوربية، حيث "أمكن الجمهور المغربي أن يستمع من فرقة التمثيل العربي إلى مسرحيات أصيلة وأخرى مترجمة أو مقتبسة في اللغة العربية، أخضعت للإخراج الإذاعي إخضاعا فنيا ملائما، وكان من بينها، على سبيل المثال، المسرحيات التالية: "أميرة الأندلس" لأحمد شوقي (20/1/1952)، و"الليلة الثانية عشرة" لوليم شكسبير (24/1/1952)، و"القول يبقى" لبول هرفي (10/2/1952)، و"تاجر البندقية" لوليم شكسبير (12/2/1952)، و"ابن جلا" لمحمود تيمور (20/3/1952)، ...."."[12] دون أن ننسى بطبيعة الحال الرصيد "Ré-pertoire" المحلي الخالص، والذي أبرع فيه رئيس الفرقة ومؤسسها المرحوم عبد الله شقرون، والتي فاقت نصوصه الثلاثمائة.

وإذا انتقلنا إلى الوضع الجديد الذي أصبحت عليه الفرقة، في مرحلة ما بعد التأسيس، نجد أنه بقدر ما كان وضعا اجتماعيا واقتصاديا أحسن من السابق، بقدر ما أضحى وضعا محرجا لأداء الفرقة في الآن ذاته، وللمواضيع التي يتم التطرق لها أمام الميكروفون، بسبب الوضع القانوني الجديد الذي يعتبر أن الفرقة تابعة لمؤسسة عمومية، وبالتالي فإن كل ما تنتجه فهو يصدر عن السلطة الرسمية للبلد، خاصة مع درجة الوعي المتنامي الذي عرفه المغرب في تلك المرحلة، سواء خلال فترة الحماية أو في المغرب المستقل. ولذلك، فإنها "توجهت نحو مواضيع ليس من شأنها أن تثير حساسية المسؤولين السياسيين بالبلاد، الذين يمارسون وصاية مباشرة على كل ما تبثه الإذاعة".[13]

وأخيرا، أعتقد أن ما يمكن استخلاصه من هذه الوقفة التأملية في مرحلة تأسيس العمل الدرامي بالإذاعة والتلفزة المغربية أن دراسة وصول المسرح للمغرب لا يجب أن تَغْفَل دور المرحوم عبد الله شقرون في التأسيس للدراما الإذاعية، مثلما حصل مع استثمار السينما للتشخيص واللعب المسرحي في تدشين ملمح جديد وهو الفن السابع. لهذا، فإن ما قدمته فرقة التمثيل الإذاعي يعتبر مساهمة أساسية في ايصال الموروث الفرجوي، المحلي والعالمي، للجمهور المغربي وفق قواعد غير كلاسيكية.

الهوامش :

1 – (ولد بتاريخ 1926/03/14، وتوفي بتاريخ: 2017/11/16).
2 – عبد الله شقرون: "حياة في المسرح"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1997م، المغرب، ص 7.
3 – نفسه، ص 9.
4 – عبد الواحد عوزري: "المسرح في المغرب، بنيات واتجاهات"، ترجمة عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1998. ص 146.
5 – رشيد بناني: "المسرح المغربي قبل الاستقلال، دراسة دراماتورجية"، دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر، الطبعة 1، 2008، الرباط، ص 45.
6 – عبد الله شقرون: "حديث الإذاعة حول المسرح العربي"، شركة فنون الرسم والنشر والصحافة، تونس العاصمة. 1988، ص 342.
7 – عبد الله شقرون: "طفولة وشباب على ضفتي أبي رقراق"، [د.ت]، ص 171.
8 – عبد الله شقرون: "حديث الإذاعة حول المسرح العربي"، مرجع سابق. ص 342- 343.
9 – عبد الواحد عوزري: المسرح في المغرب، بنيات واتجاهات، مرجع سابق. ص 149.
10– نفسه، ص 146.
11– نفسه، ص 147.
12– عبد الله شقرون: "حديث الإذاعة حول المسرح العربي"، مرجع سابق، ص 339- 340.
13– عبد الواحد عوزري: المسرح في المغرب، بنيات واتجاهات، مرجع سابق، ص 146.

السينما والإعلام - الحالة المغربية

مبارك حسني

منذ البداية، أي منذ تم اختراع أداة تعبيره التقنية "السينيماتوغراف"، كانت للفن السابع علاقة وثيقة بالإعلام. وبما أن وظيفة الإعلام أساسا هي البحث عن الأخبار، فقد وجدت السينما نفسها عند أول ظهور لها كوسيلة نقل المرئي في شكله المتحرك النابض بالحياة مضطرةً لإيصال تجليات هذه الحياة والواقع الحي إلى الإنسان. وذاك مع ما فعله الإخوة لوميير الفرنسيون بعد اختراعهم للسينماتوغراف عند نهاية تسعينات القرن التاسع عشر، حين أرسلوا مصوريهم إلى كل بقاع العالم كي يلتقطوا العالم بتنوعه الطبيعي

والبشري وبكل تعدده، بغرض عرضه للمشاهدين في باريس وغيرها. ومن ضمن هذه الأفلام لا يمكن إلا أن نذكر أولا الصور الحية عن المغرب والتي حملت اسم فيلم "راعي الماعز المغربي". والحق أنها شكلت في حد ذاتها صورة إخبارية بليغة عن بلادنا تبين عن أصالة إثنوغرافية قوية تتموقع في أحد أساسيات الوجود المغربي كأمة. وهذا الجانب الإخباري لعبته السينما على نطاق واسع قبل أن تتلقفها الحكاية وصناعة الأحلام،الأمريكية أصلاً، وتصير فيما بعد ذلك فنا تعبيريا نبيلا عن العالم والوجود والانسان بفضل مثقفين من طينة الألمعيين الذين يجاورون الكتاب العظام.

لكنها مع ذلك لم تفقد علاقتها الوطيدة بالإعلام التي ارتفعت إلى مستوى أرقى وأعلى. وأبرزها كونها وسيلة من وسائل الميديا في حد ذاتها، توصل وتعلم وتنبئ وتنقل وتؤثر. وذلك في جميع أنواعها المعروفة، روائية أو توثيقية، وباختلاف أسنادها. قد يكون الإعلام موضوعا فيلميا وقد سجل تاريخ السينما العالمية خروج أفلام من طراز رفيع تناولت الإعلام الصحفي المكتوب والسمعي البصري. وقد يكون وظيفة تقوم بها السينما، تكشف من قوة الإثارة الخبرية عندما تبدع أفلام تفتح الأعين والأذهان على قضايا كبرى وعلى راهنية مشاكل الإنسان اللصيقة بوجوده، معوضة في ذلك الإعلام الكلاسيكي أو التكنولوجي المتطور، وذلك لما لها من لغة خاصة. وقد تكون العلاقة علاقة تعرف وتعريف، في تبادل المصالح والمنافع، وهو ما يهمنا في موضوعنا الذي اخترنا له العنوان أعلاه تخصيصا للمغرب.

- 2 -

فعلا لعبت السينما دورا كبيرا في الإعلام الرسمي بالمغرب طيلة سنوات طويلة. فقد كانت القاعات السينمائية في كل ربوع الوطن تقدم قبل العروض السينمائية التجارية، في الغالب، شريطا إخباريا للأنشطة الرسمية والروبرتاجات القصيرة حول التعريف بمباهج البلد ضمن ما سمي بالجريدة المصورة التي "تمكنت من المساهمة في دعم ركائز الاستقلال بتتبع أخبار القصر والحكومة بصريا، وكذا في التعريف بأهم الأحداث التاريخية الداخلية والخارجية". والأفلام القصيرة الإعلامية هي عبارة عن "أشرطة إعلامية تبغي الإدارة من ورائها الوصول إلى المتلقي/القروي خاصة، والذي يصعب الاتصال به عن طريق وسائل إعلامية أخرى كالتلفزة" حسب ما ذكره الباحث والمخرج عز العرب المحارزي العلوي في دراسة هامة له. وقد كان يتكلف بإنجازها مجموعة من السينمائيين المغاربة الذين تلقوا تكوينا أكاديميا بالخارج، فرنسا وبولونيا، وهي ما صنفها الباحث المخرج في خانة السينما الإعلامية. وذلك طيلة عقود قبل أن تفتر وتيرة مراودة القاعات السينمائية، وبعد أن تطور الإعلام وصار في المتناول بشكل واسع وفوري.

هذا الإعلام الذي سيتخذ سندا آخر له، في اعتقادنا، حضور أعمق وتأثير أكبر وأوسع يتجلى في الإعلام المكتوب من صحافة يومية ومجلات. فطيلة سنوات امتدت منذ الستينيات من القرن الماضي إلى حدود بداية الألفية الثالثة، لعب المكتوب في شكله الإعلامي وفي علاقته مع الفن السابع، دورا محوريا في استمرار السينما الإبداعية كفكرة/قاطرة مؤسسة للثقافة المغربية العصرية المعاصرة. فكرة تعضدها في البداية أفلام قليلة تعد على أصابع اليد يكون إخراجها وظهورها على الشاشة الكبرى حدثا ثقافيا كبيرا يُحتفى به. فتخصص له مقالات تعريفية وتحليلية في نفس الآن على مستوى الإعلام المكتوب. هذا قبل أن تصير الفكرة/القاطرة حقيقة وواقعا من خلال الانتاج المستمر المدعم إلى أن صار عدد الأفلام بالكم الهام مقارنة مع ما كان سابقا، فناهز قرابة الخمسة وعشرين فيلما في السنة. وبالتالي تم إنجاز ما كان الإعلام المكتوب يطمح إليه.

- 3 -

وقد مرت تلك العلاقة المتبادلة بمراحل أساسية امتزجت فيها الرغبة والآمال مع قدر من الصدفة. وهكذا ظهرت مجلات مثل "سينما 3" التي كان يديرها نور الدين الصايل الذي قام بدور كبير في إشاعة التعلق بالسينما ووجوب ترسيخها مغربيا على المستوى الإعلامي. فإلى جانب المكتوب الذي لم يعمر طويلا، أعد ونشط برنامجا سينمائيا هاما هو "الشاشة السوداء" بالقناة الإذاعية الرسمية الناطقة بالفرنسية، ثم أعد ونشط برنامج عروض أفلام ذات قيمة فنية كبرى مع تقديم شَافٍ وكَافٍ بالتلفزة المغربية. كل ذلك ما بين نهاية سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي. والحق أنها شكلت محطات رئيسية في تقريب الفن السابع من المغاربة العاشقين لهذا الفن ومكنتهم من التعرف على شكله الراقي بعد

أن كانت السينما التجارية الخفيفة المهلهلة هي السائدة.

ثم تلت أو رافقت هذه التجربة، مغامرة فنية هامة هي بدورها، تجلت في إصدار أعداد من مجلة "دراسات سينمائية" التي كانت لسان حال الجامعة الوطنية للأندية السينمائية، والتي كرست الحضور الفيلمي المغربي في ارتباط بالتوجه الثقافي وليس التجاري أو الإمتاعي السطحي للسينما. وذلك راجع إلى كون هذه الأندية كونت منشطين سينمائيين ذوي خلفية سينيفيلية تمزج بين التثقيف والمتعة بهدف خلق الوعي واستثارة التعبئة النقدية تجاه قضايا المجتمع وطموحاته في التطور والعدل والكرامة في ظل هوية خاصة مميزة. فجاءت المجلة مترجمة لكل هذا وتوثيقا لا بد منه. وأعدادها رغم قلتها مع الأسف شكلت رافدا هاما مَتَحَ منه النقاد والمخرجون والمثقفون ما يشفي الغليل إلى حد بعيد، بل ومكنت من إرساء مبادئ سينما بألوان مغربية صرفة سيتمثلها ويتبعها بعض المخرجين لاحقا.

في ذات الوقت خصصت العديد من الجرائد الوطنية صفحات أسبوعية للسينما كمغرب أنفورماسيون والعلم والاتحاد الاشتراكي والبيان ولوبينيون والميثاق الوطني. وقد تكفل بها نقاد سينمائيون معروفون أغلبهم مر من قناة النادي السينمائي، وهو ما انعكس على محتوى هذه الصفحات المتخصصة التي كانت ذات منحى سينيفيلي راسخ، وواكبت التجربة السينمائية المغربية بالكثير من الدرس والنقاش والبحث وخاصة التوجيه من الناحية الفنية والإبداعية على غرار تجارب سينمائية عالمية رائدة تتوسطها تجربة سينما المؤلف التي ستكون رافعة لكل مشروع سينمائي مستقبلي. المستقبل المحلوم به لن يكون في الموعد من جهة تحققه بالكامل كما روج هذا الإعلام الحي العميق المضمون الذي ازدهر في فترة الإنتاج الضعيف كميا، لكنه بالمقابل أسس السينما بما لها وما عليها.

ما حصل هو أن هذه المواكبة الإعلامية جعلت من وجود السينما من حيث هي بنيات إنتاج رسمية مدعمة، ومن كتابة السيناريو والتوزيع والاستهلاك على محدوديته، ظاهرة فنية مألوفة ومعروفة، لها حضور كبير في الحقل الثقافي المغربي العام.. وذلك بفضل هذا الإعلام وأناسه من مثقفين ونقاد ومخرجين ذوي رؤية. لقد رافق السينما وساهم فيها. وإن حدث وانحسر دوره وتقلص بعد اختفاء الصفحات السينمائية واختفاء المجلات وتكرار تجارب نشر لم تعمر طويلا، وخاصة توقف العديد من الأقلام عن الكتابة لفترة قبل أن تعود من جديد هنا وهناك، خاصة مع وجود هيئات كالجامعة الوطنية للأندية السينمائية والجمعية المغربية لنقاد السينما التي آلت على نفسها أن تنشر مجلة متخصصة لصيقة بالفن السينمائي، فضلا عن وجود نقاد سينمائيون خلقوا تجارب إعلامية خاصة هنا وهناك كثفت ونوعت الشروط الإعلامية لتجلي السينما. ومع ظاهرة تكاثر المهرجانات السينمائية في كل بقاع الوطن، والتي كان وراءها نقاد ومنشطو أندية سينمائية حولوا عشقهم السينمائي إلى ظاهرة احتفالية على غرار ما يحدث في العديد من الدول ذات السينماتوغرافيات التاريخية. وكان لابد لهذا التراكم من المواكبة الإعلامية الضرورية، فظهر شكل آخر من التعاطي الإعلامي مع السينما بالمغرب عبر مجلات معينة، وعبر السمعي البصري على الخصوص. فأمست القنوات الإذاعية العديدة مجالا هاما للتعريف بالفن السابع والحديث عنه، من خلال برامج أعدها نقاد معروفون (كما في كل مرة) وأخرى أعدها صحفيون من شتى المشارب. كما أن القنوات التلفزيونية أيضا برمجت وتبرمج العديد من البرامج السينمائية المهنية في تغطياتها وحواراتها مع أهل السينما في كل قطاعاتها المختلفة.

- 4 -

يعتبر ما سبق جردا عاما للتناول الإعلامي لظاهرة الفن السينمائي بالمغرب. وهي ظاهرة حقا نظرا لاختلافها عن تجارب سينمائية أخرى في المحيط الجنوبي القريب للمغرب. فقبل عشرين سنة فقط لم يكن يراهن إلا عدد قليل على أن السينما ستصير، هنا، بهذا الشكل الذي هي عليه الآن بغض النظر عن القيمة وعن الأفلام التي تنتج وتدعم سنويا. والسبب يعود بالأساس للإعلام الصحفي المكتوب وغيره مهما كانت وسائطه الأخرى، والذي كان محركه الرئيسي ثلة من المثقفين والنقاد والمخرجين الذين كانوا يتقاسمون رؤية جمالية للعالم مرتبطة بقضايا الإنسان والمجتمع، ويرون في الفيلم السينمائي مجالا لتجسيد تلك الرؤى مغربيا.. هل كانوا مثاليين أكثر من اللازم؟!

الصحافة الفنية المكتوبة في المغرب بين الطموح وتحديات النشر

بوشعيب الضبار

الصحافة هي الرفيقة الدائمة للفن وأداة تواصله مع الجمهور، تعبر عنه لدى الرأي العام، وتتفاعل معه، وتسعى لإدخال نسيجه ضمن تفاصيل الحياة اليومية، تهذيبا للوجدان، وسموا بالذوق العام، وهناك من يعتبر الفن والصحافة وجهين لعملة واحدة، باعتبارهما يخدمان قيم الحق والحرية والعدل والجمال.

وإذا كانت أول صحيفة صدرت بالمغرب باللغة العربية سنة 1889، وهي جريدة "المغرب"، وبعدها صحيفة "السعادة" سنة 1904، وفق ما جاء في كتاب "الصحافة المغربية نشأتها وتطورها" لمؤلفه الراحل زين العابدين الكتاني، فإنه يصعب تحديد انطلاق الصحافة الفنية بالمملكة، كمفهوم ومصطلح ورسالة، لغياب المراجع والمصادر الكفيلة بتسليط الضوء على هذا المجال.

ويمكن القول إن النواة الأولى لميلاد الصحافة الفنية المكتوبة تجلت في ظهور مطبوعات تهتم ببرامج الإذاعة، كمرحلة أولى، ثم بالتلفزيون كمرحلة ثانية، ولعل أقرب مثال على ذلك المطبوعة العربية لـ"راديو المغرب" الصادرة سنة 1948 قبل أن تحمل اسم "الأثير" سنة 1949.

ومع دخول المغرب عصر الإعلام البصري أيضا، بعد ظهور التلفزيون الرسمي يوم 2 مارس سنة 1962، تزايد الاهتمام بالبرامج المرئية والمسموعة، وكان من الطبيعي ظهور بعض الإصدارات، مثل مجلة "الإذاعة الوطنية"، برئاسة تحرير المرحوم عبد الله شقرون، تبعتها مجلات "الإذاعة والتلفزيون"، و"صوت المغرب"، و"هنا الرباط" وغيرها.

أول جريدة فنية في المغرب:

ونحن نتحدث عن الصحافة الفنية في المغرب، وخاصة في إرهاصاتها الأولى، لا يمكن أبدا إغفال المجهود الذي قام به بعض الفنانين لإعلاء صرحها، اعتمادا على إمكانياتهم الذاتية المحدودة في زمن خال من أي دعم أو مساندة، متسلحين فقط بإرادتهم، وبحماس السنوات التي أعقبت استقلال المغرب.

ومن اللافت للنظر، أن فترة بداية الستينيات من القرن الماضي شهدت زخما في ميلاد عناوين صحفية، وصل عددها أحيانا إلى خمس مجلات فنية، كانت تصدر انطلاقا من الدار البيضاء.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن المخرج المرحوم عبد الله المصباحي، أطلق في تلك الفترة مجلة "رسالة الفن"، واصفا إياها في عددها الأول الصادر بتاريخ شهر شتنبر 1960 بأنها "أول جريدة فنية في المغرب". وقد كان هو مديرها ورئيس تحريرها، فيما أسند سكرتارية التحرير لمحمد العلوي.

وكما هو واضح من عنوانها، فقد كانت مكرسة لمواكبة الأنشطة الفنية داخل المغرب وخارجه، وخاصة الشرق العربي، وكان الانشغال بالحركة الفنية المغربية الناشئة وسبل تطويرها حاضرا بقوة في موادها، غير أن هذا المشروع داهمه التوقف لغياب التمويل الكافي.

وبدوره، أصدر الممثل حمادي عمور، صاحب البرنامج الإذاعي آنذاك"عالم الفنون"، أطال الله في عمره وشافاه ومتعه بالصحة والعافية، مجلة " الحياة الفنية" ولقيت وقتها ترحيبا خاصا من القراء.

ثمة فنان آخر، كان قريبا جدا من عالم النشر لاشتغاله في الصحافة، رساما للكاريكاتير في صحيفة "لوبينيون" هو محمد الفيلالي، الذي أصدر بالرباط في أواخر السبعينيات من القرن الماضي أسبوعية "أخبار الفن"، برئاسة تحرير محبّر هذه السطور.

ومن أهل الفن أيضا، أطلق الفنان صلاح الطويل صحيفة "الفنية"، فيما أنشأت الممثلة سميرة بناني فاضل صحيفة "كواكب"، لكنّ المشروعين معا انكسرا على صخرة الواقع أمام تحديات النشر وإكراهاته.

وقبل ذلك، وفي الستينيات من القرن الماضي، صدرت أيضا في العاصمة الاقتصادية منابر فنية منها " النجوم" لعلي الجداوي، و"الشموع" و"الرموز" وغيرها، لكن يبدو من خلال رصد مسارات هذه الإصدارات أن القاسم المشترك بينها هي أنها، وككل الأشياء الجميلة في الحياة، لم تعمر طويلا، ثم تبعتها تجارب صحفية فنية أخرى أقدم عليها هذه المرة إعلاميون ممارسون للمهنة، مثل المرحوم محمد أحمد باهي، الذي أسس مجلة " الأمل" الفنية، قبل أن يكرس بقية عمره للدفاع عن قضية الصحراء بقلمه في العديد من الجرائد ذات الطابع الحزبي والسياسي، وهو المسار النضالي الذي قاده إلى الأسر في الجزائر من طرف الجبهة الانفصالية، حيث اجتاز محنة حقيقية، سجلها بعد عودته إلى المغرب في كتاب "المقابر المنسية .. عشر سنوات في السجون السرية للبوليساريو".

ومن اجل نشر الوعي الفني وسط المجتمع، ظهرت في السبعينيات من القرن الماضي، مجلة "الفنون" تحت إدارة الشاعر والإعلامي الراحل أبو بكر المريني في الفترة الممتدة مابين 1973 و1980، وهي التي تصدرها حاليا وزارة الثقافة والاتصال ـ قطاع الثقافة، في سلسلة جديدة.

وبلغ من عشق الباحث والناقد السينمائي نور الدين الصايل للفن السابع، أن أنشأ أول مجلة سينمائية سنة 1970، وكانت باللغة الفرنسية، وأصدرت الجامعة الوطنية للأندية السينمائية، بمبادرة من رئيسها آيت عمر المختار، سنة 1985 مجلة "دراسات سينمائية" التي صمدت لمدة سبع سنوات، قبل أن تحتجب عن الصدور سنة 1991، كذلك أطلقت الجمعية المغربية لنقاد السينما "المجلة المغربية للأبحاث السينمائية".

ويتذكر القراء أنه بعد انطلاق برنامج "أضواء المدينة" الإذاعي والتلفزيوني عام 1979 لاكتشاف المواهب الغنائية بالمغرب، ظهرت عام 1988 مجلة فنية بنفس الاسم، بإدارة المنتج الفني المرحوم حميد العلوي، ورئاسة تحرير محمد بلغازي.

دور الملاحق الأسبوعية:

ولا يمكن التطرق إلى نشأة الصحافة الفنية في المغرب، دون التوقف عند الدور الهام الذي لعبته مختلف الصحف اليومية الحزبية، من خلال إصدارها لملاحق ثقافية وفنية بصمت ذاكرة القراء بتعاليقها ومقالاتها ومواكبتها لأخبار النجوم وبرامج الإذاعة والتلفزيون بالنقد والتحليل، مثل "العلم" و"الاتحاد الاشتراكي"، التين كان لهما قصب السبق في هذا المجال، قبل أن تتبعهما صحف "بيان اليوم" و"الحركة" و"رسالة الأمة" و"المنعطف" وغيرها.

كما كانت يومية "الصحراء المغربية"، تصدر ملحقا أسبوعيا تحت اسم "الواحة الفنية"، وهو من بين أجمل التجارب في هذا المجال لاحتضانه لكوكبة من خيرة الأقلام، مثل محمد الباتولي، الكاتب المسرحي والشاعر الغنائي، وأحمد عيدون، الباحث الموسيقي، وسعيد الإمام، الإعلامي والملحن المعروف، وسعيد بونوار الناقد الفني.

وذهب الأمر بإحدى الصحف الحزبية وهي يومية "الميثاق الوطني"، إلى حد إصدار صحيفة فنية أسبوعية مستقلة عنها، بإسم " كل الفنون"، أواخر سنة 1993 تحت إدارة محمد أوجار، (وزير العدل حاليا)، وبرئاسة تحرير عبد ربه.

صعوبة التجربة:

نفس المغامرة ستخوضها فيما بعد صحيفة "الأحداث المغربية" بإدارة محمد البريني سابقا، التي أطلقت مجلة "أخبار النجوم"، وكانت متميزة في شكلها ومضمونها، غير أن ذلك كله لم يشفع لها في الاستمرار.

ويصف المختار لغزيوي، مدير نشر "الأحداث المغربية"، تلك التجربة بأنها "صعبة للغاية لأن المجتمع المغربي، أي المتلقي المغربي لازال لم يفهم بعد أن الفن ليس ترفا إضافيا أو شيئا نافلا، أو "خضرة فوق طعام" مثلما نقول في دارجنا، وسبب عدم الفهم هذا هو أن التربية الفنية بمختلف أشكالها هي مسألة مؤجلة إلى حين داخل أسرنا وداخل مدارسنا، إلا من رحم ربك ورحم سلطان الفن وفهم أن أولى الأولويات هي تربية النشء على تذوق الجماليات".

ويضيف في تصريح خاص لمجلة "الفنون" قائلا:" إن تجربة "أخبار النجوم" هي امتداد لتجربة "أحداث تي في"، وأعتقد أننا خضنا قرابة الأربع سنوات من النضال الحقيقي لكي نخرج كل أربعاء عددا يحترم ذكاء القراء، ويحقق المتعة التي لطالما بحثنا عنها بين المتعة والفائدة. مع الوقت ومع توالي الضربات من كل مكان سواء من التوزيع أو من الجمهور المحافظ، أو من المنافسة غير المتكافئة ولا الشريفة، شرعنا في استيعاب المسلمة التي تقول لنا إننا سنتوقف والبديهية التي تنذرنا بقرب الصمت، ولكننا اخترنا في اللحظات الأخيرة للمجلة المقاومة بإعلان هذا الانتماء للفن ولكل ما هو جميل قدرا نهائيا، وضربنا موعدا مع قرائنا الافتراضيين والمفترضين والواقعيين في زمن آخر

وفي مكان آخر يقدر فعلا قيمة الفن، ويعرف معنى الاهتمام بالفن، وقلنا في آخر عدد صدر من المجلة "نعرف أنها مسألة وقت فقط لكن سيفهم أهلنا إن آجلا أو عاجلا أن البقاء هو للفن وللجمال وأن بقية الأشياء التي تبدو للعابرين مهمة وجادة وغاية في الخطورة هي عابرة فقط مثلهم لا أقل ولا أكثر."

معيقات وتحديات:

تطول لائحة الصحافيين والإعلاميين الذين قدموا مبادرات خاصة، على مدى فترات زمنية معينة، عبر إصداراتهم، التي رصعت جبين الصحافة الفنية، مثل "في الأولى" لعبد الواحد الشرايبي، و"استوديو" لمصطفى بدري، و"اللقاء الفني" لعلي جدوبي، و"الفردوس" لجلول التويجر، و"الجزيرة الفنية" لزبيدة الخواتري. وقد كان هدفهم هو النهوض بالصحافة الفنية وتطويرها لولا المعيقات التي انتصبت في طريقهم، وأدت إلى النهاية الحتمية التي تتربص دائما بكل مطبوعة فنية في مواجهة التحديات التي تواجه الصحافة المكتوبة، وفي مقدمتها غلاء الورق، وتدني نسبة القراءة، وانعدام الإعلان، وذيوع الصحافة الرقمية.

على امتداد كل هذه المراحل، كان السؤال الذي يطرح دائما هو المرتبط بمستويات إشكالية الخطاب النقدي في الصحافة الفنية المكتوبة، ومدى ارتكازه على القواعد والأسس السليمة، بعيدا عن الخواطر والانطباعات.

لكن هذا لا ينفي أن ثمة خاصية تنفرد بها الصحافة الفنية المكتوبة، وهي أنها تمثل مصدرا حقيقيا للتعرف على نشوء الحركة الفنية وتطورها في المغرب، من خلال تصفح أعدادها القديمة، يبقى فقط العمل على تحويل أرشيفها إلى شكل رقمي، حفاظا عليه من الضياع، وتسهيلا لمهمة الباحثين.

ومن خلال استقراء هذه المنابر الإعلامية الفنية، يبدو جليا أنها كانت تتبنى كل المواهب الصاعدة، وتخصص حيزا أوسع للمشاهير في الموسيقى والغناء بدرجة أولى، يليهم أهل المسرح والسينما ونجوم المسلسلات، والقنوات التلفزيونية العربية السابحة في الفضاء، بينما يحضر التشكيل بصفة محتشمة، ولا يحظى بنفس العناية والاهتمام.

ولا بد من الإشارة إلى أن الصحافة الفنية المكتوبة كانت هي البوابة التي دخل بعض الزملاء الصحافيين من خلالها إلى مجال الإعلام السمعي البصري، وفي طليعة هؤلاء العربي بنتركة في القناة "الأولى"، قبل أن تلتحق بـ"القناة "الثانية" وجوه أخرى من أصحاب الأقلام الفنية مثل الباحث الموسيقي عبد السلام الخلوفي، والإعلامي الطاهر الطويل، والفنان سعيد الإمام، اقتناعا من الجميع بأن هناك مساحة من التكامل بين السمعي والمرئي والمكتوب.

خلاصة الكلام، هي أن الصحافة الفنية المكتوبة طموح جميل لكنه صعب المنال، ومن هنا تنبع أهمية دعمها ومساندتها، بتوفير شروطها، اعتبارا لمكانتها ووظيفتها في إشاعة مبادئ الثقافة الفنية وسط فئات المجتمع المغربي.

هذا عن الصحافة الفنية المكتوبة، أما الإعلام السمعي والبصري والالكتروني، بكل تشكيلاته وأطيافه وألوانه، ونجومه ورموزه، فتلك قصة أخرى ربما تسمح الظروف بالعودة إليها لاحقا.

الإخـــوان ميـكّـــري
جوهرة المجموعات الغنائية المغربية

عبد الكبير الميناوي

شكلت تجربة «الإخوان ميكَري»، في شكلها وتوجهها الفني، إضافة مميزة وتنويعا جميلا في مسار المجموعات الغنائية التي ميزت المشهد الغنائي لمغرب ما بعد الاستقلال. إنها تجربة فنية متميزة، لكنها، أيضاً، تجربة حياة وتطلعات وأحلام، تحقق بعضها وأجهض بعضها الآخر. تجربة يشدد كثيرون، في ما يُشبه الاقتناع المزوج بحسرة المتتبع، على أنها لم تُستثمر بالشكل المطلوب، التي جاءت اختيارا موسيقيا راقيا واجتهادا مغايرا للمناخ الموسيقي السائد، في زمن كان فيه شباب تلك الفترة حائراً بين موسيقى الشرق ورياح الغرب.

شكلت تجربة "الإخوان ميكَري"، في شكلها وتوجهها الفني، إضافة مميزة وتنويعا جميلا في مسار المجموعات الغنائية التي ميزت المشهد الغنائي لمغرب ما بعد الاستقلال. إنها تجربة فنية متميزة، لكنها، أيضاً، تجربة حياة وتطلعات وأحلام، تحقق بعضها وأجهض بعضها الآخر. وهي تجربة يشدد كثيرون، في ما يُشبه الاقتناع المزوج بحسرة المتتبع، على أنها لم تُستثمر بالشكل المطلوب، هي التي جاءت اختيارا موسيقيا راقيا واجتهادا مغايرا للمناخ الموسيقي السائد، في زمن كان فيه شباب تلك الفترة حائراً بين موسيقى الشرق ورياح الغرب.

تنقل حكاية "الإخوان ميكَري"، التي انطلق مسارها الغنائي في بداية ستينيات القرن الماضي، حكاية فنية حاول من خلالها كل من محمود وحسن، ثم جليلة ويونس، أن يضيفوا شيئا وأن يجتهدوا تأكيدا للمسار وإنجاحا للاختيار.

انطلقت التجربة بمحمود وحسن، قبل أن تلتحق بهما جليلة في منتصف الستينيات، ويلتحق بالثلاثة، في مطلع السبعينيات، شقيقهم الرابع، يونس، لتكتسب المجموعة شهرة تخطت حدود المغرب، قبل أن يتراجع الحضور الجماعي ويتفرق الجهد الفني في أعمال فردية أكدت المؤهلات الفردية لأعضائها، وهي تلامس السينما والكتابة والتشكيل والغناء والموسيقى التصويرية، وغيرها.

تجربة غنية:

قبل سنوات قليلة، كنت دونتُ جانباً من حكاية "الإخوان ميكَري"، مجسدة في محمود وحسن وجليلة ويونس. حوارات اختلطت فيها الذكريات الخاصة بالقناعات والاختيارات الفنية، في ارتباط بجزء مهم من تاريخ البلد والمنطقة المغاربية، انطلاقاً من خمسينيات وجدة، وصولاً إلى ستينيات الرباط، وما تلاها.

في حديثهم عن تجاربهم الفردية والجماعية، بدا كل فرد من هذه المجموعة الغنائية التي أمتعت أجيالا من المغاربة خزانا من الذكريات والأحداث والقناعات، بشكل ينقل قيمة وتفرد مجموعة فنية كان لها سبق التميز والتألق في اقتراح لون موسيقي مختلف في مغرب ستينيات القرن الماضي، خلف لعشاق الفن الجميل عشرات الأغاني، التي بقدر ما أغنت ريبرتوار الموسيقى المغربية، وصل الإعجاب بها من طرف عدد من فرق وفناني الشرق والغرب حد "السطو" عليها.

حكم الزمن:

في الوقت الذي يرى فيه بعض المهتمين بتاريخ المجموعات الغنائية في المغرب أن "تجربة "الإخوان ميكَري" سبقت زمنها"، وأن المجموعة كانت "ضحية مجيئها في غير وقتها"، يصر المعنيون بالأمر على خلاف ذلك. بالنسبة ليونس ميكري، ف "التجربة جاءت في الوقت الذي كان ينبغي لها أن تظهر فيه. من عادة المبدع أن يأتي في غير الزمن المنتظر. كما أن من خصوصيات الإبداع أن يكون خلاقاً ومستبقاً لواقع الحال"؛ قبل أن يتابع: "نحنُ جئنا بتوجه موسيقي جديد، حين أطلقنا أغنيات شبابية قصيرة".

من جهته، يقول محمود ميكري، متفقا مع كلام شقيقه الأصغر: "لم نذهب ضحية عصرنا. لو لم نأت في ذلك الوقت لما كنا نموذجا موسيقيا للشباب المغربي فيما بعد. نحن جئنا في وقتنا. كنا نعيش عصرنا، وهو عصر لمعت فيه فرق شهيرة وفنانون متميزون عبر العالم. نحن نموذج لتفكير شبابي مغربي أراد أن يكون ابن زمنه، وربما تقدمت أكثر، فقلت إن ظهور "الإخوان ميكري" فتح الباب أمام التجارب والمجموعات الغنائية لكي تبرز في الساحة، فنحن فتحنا أعين عدد من الفنانين المغاربة على حقيقة أن تواجد ثلاثين فردا ليس شرطا للغناء، وأن كل التعقيدات التي ظلت ترافق النمط العصري الستيني، لا ينبغي أن تشكل شرطا تعزيزيا أمام الفنانين الذين يحملون رغبات تعبيرية مغايرة، من حيث العمق والشكل الفني، الشيء الذي تأكدمع ظهور مجموعات رائدة ومتميزة، مثل "ناس الغيوان" و"جيل جيلالة"، وغيرهما. لقد شكل حضورنا الفنيان دفاعاً متقدما للتفكير في انطلاقة مغايرة وجديدة للأغنية المغربية نحو آفاق أخرى. اشتغلنا بآلات غربية. وقد كان استعمالنا لهذه الآلات حقاً ولم يكن انسلاخاً عن هويتنا، كما اعتقد البعض. إذ، كيف نستفيد مجتمعيا من آخر الصيحات والمنتجات الصناعية والتكنولوجية، ونمنع ذلك على الفنانين؟".

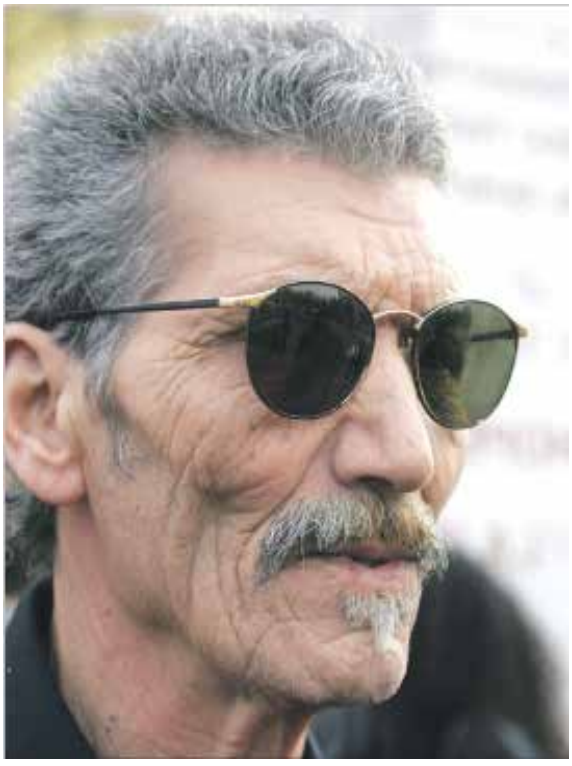
ما بين وجهة نظر المتتبعين وقناعة المعنيين بالأمر، هل علينا أن "نحاكم" المبدع، لأنه اقترح علينا إبداعا خرج به عن مألوف زمنه، أم "نلوم" المتلقي الذي، ربما، لم يعرف كيف يساير أو يدرك قيمة ما اقترح عليه من جديد فني وأدبي؟ ألم يتكرر حدوث مثل هذا الأمر عبر التاريخ؟ ألم يحدث هذا مع فينسنت فان غوغ، بالشكل الذي اختصره مشهد في فيلم "عند بوابة الخلود"، لمخرجه جوليان شنابيل

وبطولة وليم دافوي الذي توفق في رسم سيرة لهذا الفنان الهولندي الذي لم يجد، تقريبا، من بين مجايليه من يؤمن بقيمته واختياراته الفنية؟ في هذا المشهد المؤثر والمعبر، من فيلم "عند بوابة الخلود"، لم يجد فينسنت فان غوغ، إلا أن يرد على من انتقص من قيمة أعماله وتميز رسوماته، بالقول: "لعل الله جعلني رساماً لأناس لم يولدوا بعد. في الحياة ينبغي أن نزرع أما الحصاد ففي مكان آخر".

أيام وجدة:

في لقاءاتي به، يستعيد محمود ميكري طفولته بوجدة، وهي طفولة كانت مليئة بكثير من الذكريات والمواقف والأحداث. يتذكر خمسينيات وجدة والعلاقة التي ربطت سكان وجدة والجزائريين، أيام النضال المشترك ضد الاستعمار، فيقول: "في وجدة، لا يوجد بيت لم يرتبط، تقريبا، بعلاقة نسب مختلط بين المغاربة والجزائريين، ولذلك لم يدخل في بال وعقول الوجديين أن يصير هناك فرق بين مغربي وجزائري. المؤسف أن هذا كله لم يبرز إلا مع أيام الاستقلال، حيث ذهبنا ضحية الحرب الباردة بين الشرق والغرب. وأنا أرى أن الفضل الكبير في استقلال الجزائر يعود إلى المغرب، وذلك لم يكن منة، بل واجب أخوة وجوار".

يتذكر محمود ميكري كيف أن عبد العزيز بوتفليقة، الرئيس الجزائري، كان واحدا من بين ثلاثة نفذوا في حقه عقوبة "الفلقة" أيام "المْسيد" والطفولة، وذلك بأمر من "الفْقيه" فيقول: "أسترجع هذه الذكرى في علاقة بالثانوية العصرية التي كنت أدرس بها. يحدث للطفل الصغير ألا ينسى من كان سببا في عقوبة ألحقت به، إذ تبقى صورة ذلك الشخص عالقة ومرسومة في ذهنه وذاكرته. كان عبد العزيز بوتفليقة، وقتها، في الباكالوريا، وكنت أنا في السنة الثانية، التي درست خلالها تاريخ وشخصية نابليون بونابرت. مما جعلني أقارنه بعبد العزيز بوتفليقة. كان نابليون بونابرت قصير القامة، وكذلك كان عبد العزيز بوتفليقة نابليون بونابرت اشتهر بانعزاليته، وكذلك كان عبد العزيز بوتفليقة، الذي كان يحجم عن مخالطة الآخرين، وقت الاستراحة، مكتفيا بتأبط الكتب والجلوس وحيدا إلى شجرة معينة بالثانوية. بعدها، سمعنا، في الثانوية، أن "بوتفليقة اطلع للجبل"، وكان وقتها لم يكمل العشرينات بعد. "اطلع للجبل"، يعني أنه انخرط في المقاومة الجزائرية المسلحة التي انخرط فيها كثير من الشباب المغاربة ضد فرنسا". ثم استدرك محمود، فقال: "من المعروف أن كثيرا من القياديين الجزائريين عاشوا في وجدة واختلطوا بناسها، حتى أن فرنسا تحدثت عن "الحكومة الوجدية"، قاصدة الحكومة التي ستقود الجزائر فيما بعد".



فضل البدايات:

يتحدث محمود ميكري عن بدايات التجربة، مرجعا الفضل إلى كل أفراد العائلة، حيث يقول: "نحن أبناء عائلة لها معرفة ودراية بالفن، وممارسة لآلة العود والطرب الغرناطي. والدي كان رساما وعازفا على آلة العود، لكنه كان يحصر موهبته بين أركان البيت. والدتي، أيضا، كان لها صوت جميل وعلاقة بالطرب الغرناطي، دون أن أنسى أننا ولدنا في وجدة، التي كانت الموسيقى فيها عادة وثقافة. أما البداية الحقيقية، على صعيد الممارسة، فانطلقت حين انتقلنا إلى الرباط، في بداية الستينيات، وقد كانت مع برنامج إذاعي اسمه "للشباب، فقط"، للإذاعي الكبير أحمد ريان، وهو عبارة عن مسابقة وطنية في الغناء بين الشباب، حيث حصلنا على الجائزة الأولى على مستوى مدينة الرباط، فطلب منا ريان المشاركة في جولة فنية كمحترفين، وكانت تلك مناسبة سجلنا من خلالها مع الجوق الوطني أغنية "من يوم حبيتك"، التي تبقى أول أغنية في مسارنا الفني".

من جهتها، تتذكر جليلة ميكري طفولتها وعلاقتها بوالدها والجو العائلي الذي تربى فيه "الإخوان ميكري"، فتقول: "كان الجو في منزلنا

ممتعا للغاية. كان جوا فنيا بامتياز. أذكر أن والدي، حين كان يعود من عمله، يطلب مني أن أغني له أغنية "عايز جوباتك" لنجاح سلام. لاحقا سيقول كثيرون إن صوتي يشبه صوت فيروز، وكنت أرد بأني أغني فيروز، لكن بصوت جليلة. حين انتقلنا إلى الرباط، كنت في الـ 12 من العمر، وكان يحدث أن أردد بين الوقت والآخر أغاني فيروز وشادية وبعض الأغاني الهندية، قبل أن يقترح علي محمود وحسن، في وقت لاحق، الانضمام إليهما ومصاحبتهما في الغناء. كانا قد انطلقا في الغناء قبل أكثر من سنتين من ذلك، خلال برنامج شبابي للتلفزة المغربية. كان محمود وحسن مجدان في دراستهما، لذلك ترك لهما والدي حرية ولوج عالم الفن والغناء. وأذكر أنه بكى من شدة الفرح، حين شاهدهما على شاشة التلفزة".

تستحضر جليلة ميكري "ودّعته"، أول أغنية أدتها ذات سهرة على شاشة التلفزة المغربية. وعلى عكس موقفه من محمود وحسن، كان موقف الوالد رافضا لأن تغني جليلة أمام الجمهور، خصوصا بعد أن سمع في وجدة أن الناس انتقدت مرور فتاة وجدية على شاشة التلفزة لتغني وأن تتعاطى الفن والغناء. تقول جليلة ميكري: "لم يستسغ الوالد أن تكون عائلته مادة للقيل والقال، قبل أن يتدخل محمود ليقول له بأن جليلة لن تغني سوى رفقته وحسن. لاحقا، سأعتذر عن قبول عروض للتعامل مع أحمد الموجي وسيد مكاوي".

هذا الالتزام بالغناء حصريا رفقة "الإخوان ميكري" لم يزعج يوما جليلة ميكري، التي تميزت بأغاني و"دعته" و"موعدي" و"علموك تحسب حساب" و"فراق لحمام"، وغيرها، فضلا عن "لاتكونش أناني" و"نشَف الدمع"، لذلك قالت: "صارت تجربة "الإخوان ميكري" مدرسة بالنسبة لي. وصار لا يمكنني أن أترك هذه المدرسة، التي تربيت فيها لأذهب في اتجاه آخر. لم أرغب في أن أترك اسمنا الفني الذي كوناه لأنفسنا والشهرة والحب الذي وجدناه عند الجمهور المغربي. صار لنا شكلنا الفني الذي نتميز به. كنت أرى أن المغرب يمكن أن يكون نقطة انطلاق وشهرة، وأنه ليس ضروريا أن يهاجر الفنان إلى مصر وغيرها لكي يفرض ذاته وفنه".

نهضة شبابية:

عن الذي ساعد في تكوين طريقة ومضمون الأداء الذي ميز التجربة، يتحدث محمود ميكري عن انتقال العائلة من وجدة إلى الرباط، في بداية الستينيات، الشيء الذي مكنها من هامش للاختيار ما بين الشرق والغرب والتراث الموسيقى المغربي؛ مع إشارته إلى أن الرباط كانت وقتها عاصمة إدارية وثقافية وفنية بحكم أن الإذاعة الوطنية كانت نافذة يطل من خلالها الفنانون على الجمهور. يقول: "في وجدة، كان هناك الطرب الغرناطي، كما كان هناك إعجاب بالمشرق العربي، ممثلا في عبد الحليم حافظ والإخوان رحباني، الذين عملوا على تقديم سمفونية عربية، بل ربما أمكن تشبيهنا بالإخوان رحباني، لكن بأغاني قصيرة في نفس الوقت، كانت مرحلة الستينيات والسبعينيات، وحتى الثمانينيات، تؤرخ لنهضة شبابية وغنائية عالمية تجسدت في "البيتلز" و"كاتستيفنس" و"إلفيس برسلي" و"بوب دايلن" وغيرهم، ممن وصلنا تيارهم، فتساءلنا لماذا لا تكون الأغنية المغربية عالمية وبنفس المستوى. نحن اقتبسنا من التراث ومن الشرق والغرب".

من جهته، تحدث حسن ميكري عن فرادة وقيمة التجربة التي أطلقها رفقة شقيقه محمود، قبل أن يلتحق بهما كل من جليلة ويونس، وعن كل

تلك المجموعات الغنائية التي ظهرت في الستينيات، ذاكراً بالإسم "توبقال" و"الرولزس" و"الأنامل الذهبية"، مشيرا إلى أن مجموعة "الإخوان ميكري" ظهرت، في بداية الستينيات، بلون موسيقي مختلف على مستوى الألحان؛ وهي المسألة التي قال إنه قد ساهم فيها، إلى جانبه على مستوى الألحان، كل من محمود ويونس الذي قال عنه إنه أعطى للأغنية الميكرية بعدا عالميا من خلال أغنيته الشهيرة "ليلي طويل"، التي ستفوز بالأسطوانة الذهبية عام 1972، بالنظر إلى الرقم الكبير من المبيعات الذي حققته في المغرب العربي وفرنسا.

يتوسع محمود ميكري في الحديث عن بداية ستينيات القرن الماضي، على المستوى الموسيقي، محليا،فيقول: "كان انتشار الأغنية المغربية محدوداً ومحصوراً في الإذاعة. وكان هناك مناخ موسيقي ينتصر لنمط من الغناء تأثر بالمدرسة المصرية في الموسيقى والطرب، وهو ما تجسد بشكل واضح في الفنان الراحل أحمد البيضاوي، الذي توجوه عميداً للأغنية المغربية بأداء وألحان "سنباطية". كلامي لا يدل، هنا، على رغبة في التنقيص من قيمة أغنية الستينيات، كما أني لست ضد الفنان الراحل أحمد البيضاوي، الذي بذل جهداً كبيراً، في سبيل تطوير الأغنية المغربية العصرية، إذ يتوجب علينا أن نتذكر، في سياق الحديث عن مرحلة الستينيات، أغاني متميزة مثل "الدار اللي هناك" و"القمر الأحمر"، وغيرها. فقط، ما كان على هذا النمط العصري من الغناء أن يفرض على كل المغاربة. أما، نحن، فحين فكرنا في شكل الغناء اخترنا ما يرافق الأجيال والحساسيات الفنية حتى بعد مرور أربعين سنة، أو أكثر. تجربة الإخوان ميكري، حاولت أن تكسر من نمطية الأداء والتوجه الموسيقي السائد آنذاك. وبعد ذلك، زالت العقدة، لتخرج فرق ومجموعات أخرى، كل واحدة صارت تغني بنبرات خاصة بها، لتبرز وتشتهر مجموعات "ناس الغيوان" و"جيل جيلالة" و"لمشاهب" و"أوسمان" و"إزنزارن" و"إيمازيغن"، وغيرها، تعبيراً عن الرغبة في نهضة موسيقية شعبية. لكن، تبقى الإشارة، هنا، إلى أن ظهور هذه الفرق والمجموعات الغنائية، لم يكن دليلا على انهزام نمط معين من الغناء، بل اختيارا حرا للتعبير عن أفكار وقناعات أخرى، راودت جيلا شابا كانت له همومه واختياراته الخاصة. نحن حاولنا تقديم أغنية مغربية لها مواصفات عصرية، انطلاقا من المغرب، مع الإشارة إلى أنه كان يحدث أن تأتينا دعوات من مهتمين وعارفين بميدان الغناء للاستقرار بمصر، مثلا. وأذكر مرة أن أحد المصريين ممن التقيناهم بالجزائر، حيث كنا في جولة فنية، اقترح علينا الانتقال إلى مصر، قائلا إنه يمكننا أن نغني، هناك، ضمن ظروف متميزة واهتمام كبير. ويمكن القول، إن المصريين كان عندهم شعور بقيمة تجربتنا وبالمزاحمة التي يمكن أن نخلقها لمدرستهم في الغناء، ولذلك حاولوا احتضاننا. المفارق، أن ما رفضناه في الستينيات والسبعينيات صار، اليوم، غاية وهدفا لكثير من شبابنا وفنانينا".

قضايا الأمة والوطن:

لاشك أن مجموعة "الإخوان ميكري" التي قدمت أعمالا فنية متفردة، من قبيل "قالو لي نساها" و"صبار" و"حورية" و"لن يسمح قلبي" و"يا مرايا" و"هي سمرة" و"جرحونا" و"دام ديرامدام" و"ليلي طويل" و"شعلتيها نار" والهارب" و"مغروم" و"هذا أنا" و"ياما"، تتم استعادتها بكثير من العشق والحنين، فقد تميزت، أيضا، باقتراح مضامين أخرى مختلفة عبرت عن الهواجس الفردية والجماعية، وهي تساير التحولات التي عاشها المغرب، في أبعادها الوطنية والقومية والكونية. يقول محمود ميكري: "غنينا للقدس ولإفريقيا، ومختلف القضايا الوطنية والمغاربية والعربية. هناك، مثلا، أغنية أعطيناها عنوان "المغرب العربي"، وهي من كلمات محمد يحياوي، غنيناها نحن "الإخوان ميكري" مجتمعين بمناسبة اجتماع القادة المغاربيين نهاية ثمانينيات القرن الماضي بمدينة مراكش. كما أننا، غنينا للقضية الفلسطينية، ومن ذلك أغنية تقول في بعض كلماتها: "القدس لينا وكتْشوف فينا / وفلسطين كتْنادينا / ياشباب هيا بنا ...". أيضا، هناك أغنية "دار جْدودنا"، وهي من كلمات الشاعر التونسي منصف غشام. غنينا، أيضا، لقضايا الوطن، ومن ذلك أغنية "شمس الوطن" التي هي من ألحاني ومن كلمات المرحوم محمد الزياتي الإدريسي، وقد سجلت بمناسبة المسيرة الخضراء، وقد أدتها المجموعة الصوتية التابعة للجوق الوطني، ومن كلماتها:

"اللّه اللّه ... اللّه أكبر / شمس الوطن بْدات تبان / فْعيون الشعب نْسا ورْجال / اللّه أكبر..." بل، حتى أطفال المغرب كان لهم نصيب من تجربتنا، ومن ذلك أغنية "عندي بابا عندي ماما / ديما معايا حتى فْ النوم"، التي هي من ألحاني".

إرادة الطبيعة وشفافية الجسد

عبد الصمد الكباص

في سيرته الذاتية «حكايات الشتاء» يتحدث الكاتب الأمريكي بول أوستر P. AUSTER ، عن عرض راقص حضره سنة 1987، صممته الفنانة «نينا و». ولم يكن المميز في هذه الذكرى، أن مشاهدته للوحات الراقصة التي شارك في أدائها فنانون هواة، هو كونها انتشلت الكاتب من فترة رهيبة سوداوية أصبح فيها عاجزا عن الكتابة، فمكنته من اختبار لحظة التجلي اللافحة. كما يقول. وسمحت له أن يبدأ من جديد، وإنما في كونها لوحات راقصة خالصة، مصممة بإتقان، وتؤدي. وهذا هو الأهم. من دون موسيقى مصاحبة.

تنطوي هذه التجربة على كشف عميق، لأنها تفصح عن المحتوى الخام للرقص، في حريته الخالصة، المستقلة عن أي تأثير أو تبعية لإيقاع خارجي، يتحول معه إلى مجرد انفعال. إذ عادة ما يدرك الرقص باعتباره مسايرة الجسد للموسيقى. وقلما أتيحت الفرصة لاستكشاف هذه الحرية الباطنية للرقص، لكي تظهر في كامل نشاطها باعتبارها فعلا وليس انفعالا.

أي باعتبارها قدرة على إظهار الإيقاع الخاص للجسد، وتفرضه انطلاقا من منشئه من خلال تحركات أطرافه والتواءاتها، كإيقاع يدرك بالعين وليس بالأذن. إنها بصيغة أكثر دقة تظهر طرازا أقوى من الموسيقى، هي موسيقى الجسد غير القابلة للاختزال في الصوت، باعتبارها القوة الداخلية التي تمثل تكثيفا لقوة الحياة بكاملها، أو كما قال نتشه مستعيدا شوبنهاور "النواة الداخلية التي تسبق كل مظهر" حيث يستخلص الجسد نفسه من بقية العالم، باعتباره "هارمونيا" خالصة، تصيب ما يحيط بها بعدواها.

عمل بول أوستر فيما يُشبه استبطانا داخليا، على سبر أغوار هذه التجربة في مقطع مُعبر يقول فيه مخاطبا نفسه: "أول ما لفتك هو عدم وجود مرافقة موسيقية للرقصة. هذه

الإمكانية لم تخطر ببالك إطلاقا، أي الرقص على وقع موسيقى صامتة، وليس موسيقى فعلية، لأنه لطالما بدت لك الموسيقى جزءا أساسيا بالنسبة إلى الرقص، بل هي لا تنفصل عنه، ليس لأن الموسيقى تحدد إيقاع الأداء ومستوى سرعته فحسب، ولكن لأنها تخلق جوا عاطفيا للمشاهد، وتضفي تساوقا جميلا وترابطا سرديا على الرقص وألاّ يكون هذا الأخير مجردا تماما. لكن في هذه الحالة، كانت أجساد الراقصين مسؤولة عن إنشاء إيقاع ونغمة للرقصة. وحالما بدأتَ تعتاد هذا الأمر اكتشفت أن غياب الموسيقى ينشط الأحاسيس والخيال، بما أن الراقصين كانوا يسمعون الموسيقى والإيقاعات الموسيقية في مخيلاتهم، يسمعون ما لا يمكن سماعه...".

يكشف الرقص أن الجسد ليس مفهوما ينسجم مع مظهره، ويمنح من خلال الشكل ضرورته. مثلما يكشف أنه ليس مجالا للمحاكاة، إنه ليس نسخة لشيء آخر، أو محاولة للاقتراب من كينونة مغايرة. أكثر من ذلك فالرقص يظهر أن الجسد هو الجزء غير المرئي من وجودنا، الذي يظل محجوبا خلف ستار الأفكار والحاجة والنقص، التي يريد العالم الخارجي أن تكون علاماته الكبرى.

يشكل الرقص التجلي الأقصى لماهية الجسد باعتباره كينونة في الغياب، تلك التي لا يقتصر وجودها على منح شيء آخر فرصة أن يظهر من خلال احتجابها، لكنها هذه الندرة المعطاة سلفا في كل تجربة لإغناء العالم. وهكذا فالرقص يُظهر أن الجسد هو شيء آخر متعذر الاختزال، يجابه المكان و اللغة معا،و يعيد ترميم الزمن، بعد تشتيته، ويشكل عتبة دائمة لولادة زمن جديد. إنه بهذا حركة مضادة للميتافيزيقا، تمتنع عن تحويل الكينونة إلى معرفتنا بها، بقدر ما تحول هذه المعرفة إلى جسد.

فعكس ما يمكن أن نعتقده يعدل الرقص من مقاومة العالم لحرية الجسد، ويضفي عليها هشاشة غير محتملة، قلما صمد من خلالها أمام القوة التي تتضاعف في الجسد الراقص. وهذا بالضبط ما يعدله الرقص في هذه المقاومة: إنها إصرار العالم على أن يظل الجسد مجرد حاجة أو نقص، أو مكان للألم والمرض واللذة. فالرقص هو مجهود الجسد للحيولة دون تحول المكان إلى مرادف للفراغ، وتحويله بالمقابل إلى امتداد للرغبة، حيث يتوقف المكان عن أن يكون الحيز حيث تجد الأشياء إمكانية ترتيبها، ولكن حيث تستوطن الرغبة. بمعنى آخر، فالرقص ليس تمثيلا (Représentation) لشيء آخر، إنه انفجار الرغبة في المكان، التي لا تكون أبدا تمثيلا، لأن لا شيء يسبقها في الجسد.

الفنان الراقص توفيق ازديو

يحمل الرقص أيضا، ملامح ثورة في وجه تلك السرقة، التي يمكن أن نسميها السرقة الأولى، التي تتجمع فيها فعالية هذا الطمس الذي يستهدف الجسد معوضا إياه بآثاره. إنها سرقة الكلمة للجسد، وسطوة اللغة عليه تحت سيطرة الدال، محولة التاريخ إلى بنية عليا للعنف مترتبة عن هذه السرقة. الرقص هنا يذكرنا بأن كل سلطة كانت في أصلها حقا مسروقا، استيلاء عنيفا. بنفس القدر الذي يعيدنا إلى حقل المواجهة الحقيقية

التي يقيمها الجسد، والتي لا يتوقف فيها عن تأجيج إمكانياته في المقاومة الذي تحدث آثار جمالية بقدرة هائلة على تحويل العالم إلى محاولة فنية.

هكذا، فالرقص يكشف أن المواجهة الحقيقية التي يقيمها الجسد، ليست مع العالم في حد ذاته، رغم المقاومة التي تبدر منه، وإنما مع اللغة. فإذا كان الرقص، بحكم شفافيته الكثيفة المتأتية من هذه المرونة التي يصل إليها باعتباره طاقة وليس مجرد نظام من الحركات، يعلق الجسد خارج الزمن، ويضعه في أبدية اللحظة التي تستحوذ على المكان، فإنه يكشف في نفس الوقت تلك الطبقة من اللامعنى، حيث يصمد الحدث في مواجهة اللغة ليميط اللثام عن شباب العالم، الذي تحجبه شيخوخة الأشياء في ركاكة الزمن.

إنه يجعل الجسد يسترد حقوقه من اللغة. تلك التي صودرت منه بموجب منطق العلامة والإحالة، التي تجعل كل ما يتشكل في أفق إنساني، يفعل ذلك على قاعدة انتساب أصلي للتمثيل، أي أن كل إمكاناته مستهلكة ومستنفذة في ما هو مُمثل سلفا. فالجسد، في الرقص يفجر منطق العلامة لأنه يحطم سطوة الإحالة. فهو لا ينوب عن شيء آخر. إنه قوة تفيض في العالم،

وتستقطبه. أو بمعنى مفارق، فبتفجيره لمنطق العلامة، فهو يعمل كعلامة تحيل على نفسها، علامة هي مرجع ذاتها، بعيدا عن ذلك القانون الذي يفرض أن ما من مدلول يفلت من الإحالات الدالة التي تفرضها اللغة. إنه بالأحرى يكشف مدى فداحة ذلك الإهدار الوجودي التي تتسبب فيه اللغة، حيث أن قسطا من الوجود، بموجب هذه القفزة الميتافيزيقية التي يمارسها الكائن في اللغة، تلتهمه الكلمات محولة إياه إلى حجاب يطمس ما يفلت منها، أي القوة في كامل شفافيتها والطاقة في مطلق حضورها، بعيدا عن سطوة المعنى وهيمنة الدلالة.

يُظهر الرقص أن الكلمة ليست هي القوة الوحيدة للكشف. ربما أن اللغة في أصلها قصيدة شعرية "لأنها، وفق رؤية مارتن هايدغر تكشف العالم" ، لكن الرقص يثبت أن الأساسي ليس جزءا مما قيل وعُبر عنه في اللغة. إنه في الجهة المقابلة، على المشارف البرانية لقدرات اللغة إزاء الوجود، أي في المسافة التي يستحيل اختزالها بين ما يوجد، وهي القوى الناهضة من الحياة نفسها، وبين ما هو قابل لأن يكون معبرا عنه. إنه يقوض أن تكون اللغة سكنا للوجود، ويحطم أولويتها في إضاءة فرجة ظهور الأشياء. حيث أن كلام الوجود، لا يتحقق إلا حيثما تكون اللغة مجبرة على الصمت. معنى ذلك أن الرقص يبدد ذلك الاعتقاد الذي رسخته الميتافيزيقا، والمتمثل في أن الوجود لا يجد مستخلصه الحق إلا في ما يدل عليه تحت شرط غيابه. حيث أنه يهيء فرصة الظهور النادر للجسد، كنسق خاص فوق اللغة، منظم انطلاقا من القوى التي تصبها فيه الحياة، و ليس انطلاقا من نسق الدلالة المحدد من داخل اللغة و تعاقداتها.

إن الرقص، من حيث هو انتصار على الغرائز المنهكة، ويفسح المجال للطاقات الحيوية حتى تبلغ أقصى شدتها، يصوب أنظارنا نحو السؤال الأهم: هل من يحيا من دون رغبة، يحتكم لحياة كاملة؟ هل الحياة مطروحة من الرغبة تُفضي فعلا إلى الروح؟ إنه يشير إلى الحقيقة الخالصة للجسد، باعتباره النقطة التي يتجمع فيها إيقاع الحياة، والذي منه ينطلق ويشع في العالم. فإذا كان اللباس وفنون الأناقة تأويل للجسد، فإن الرقص يشكل انفتاحا لحقيقته. إنه يحقق الخفة التي تفصح عن كثافته، تلك التي تظهر متخلصة من غلاف الاستعارة، فاصحة عن بهجة ذاتها، هي بهجة الحياة نفسها، دون إضافة، دون حاجة إلى المعنى أو القيمة. بهذا يكون الجسد هو عودة الروح إلى نفسها، خارج أي تقييد براني، في حريتها المطلقة.

يُفضي ذلك إلى نقطة مهمة، هي أن الرقص يشكل في حضوره في العالم، مطالبة بمزيد من الحرية، كقوة لتحرير المكان من هيمنة الشيء، ليعود إلى وضعه الطبيعي كامتداد للجسد ولقواه وأساسا لإيقاعه. الرقص بهذا فعل ثوري.

يمثل الرقص الحد المرئي لخلفية عميقة غير مرئية لكنها نشيطة، وهي الخلفية التي وصفها شيللر بالحالة الموسيقية للعقل التي تسبق ولادة الفكرة ، ووصفها شوبنهاور عندما حدد الموسيقى بكونها النواة الداخلية التي تسبق كل مظهر، وجوهر الأشياء، بأنها العام قبل الشيء، مقابل العام بعد الشيء الذي يمثله المفهوم . وهذه الخلفية التي توضح الأساس الجمالي للعالم، هو الإيقاع الذي لا يشكل ظاهرة مبتكرة من قبل رغبة الإنسان، بقدر ما هو إرادة تسكن الطبيعة. لذلك حدد شوبنهاور الموسيقى باعتبارها تعبيرا عن هذه الإرادة. ومن ثمة فالرقص يكشف أن جسدي لن يكون أبدا مجرد تمثل بالنسبة لي، وإنما تجربة لهذه الإرادة. فهو يتلقاها من الطبيعة، التي تشحنه بإيقاعات الكون، والتي يضخها في العالم عندما تشتد قواه. وبالطبع فعندما تخفت و تصاب بالهوان، فإن الرقص يصبح إمكانية مستحيلة، لأن إرادة الطبيعة في الجسد تتراجع، ويتراجع معها الإيقاع.

هذا الارتباط الذي يعقده الرقص بقوى الطبيعة، ويكشف أن الجسد هو الشكل الفني الذي تمنحه هذه القوى لنفسها، عبر عنه بول فاليري (P.VALERY 1871-1945) في نص نشره سنة 1936، بصيغة مغايرة جاعلا من الرقص شعرية لنشاط الكائن الحي. حيث قال: "أردت أن أريكم كيف يكون هذا الفن، بعيدا عن كونه مجرد تسلية غير مجدية، وبعيدا عن أن يكون تخصصا ينحصر في إنتاج بعض العروض أو الترفيه عن العيون التي تحدق فيه، أو الأجساد التي تستسلم له، بعيدا عن كل هذا هو بكل بساطة شعر عام une poé-sie générale لنشاط الكائنات الحية: إنه يعزل ويطور الخصائص الجوهرية

لهذا النشاط، يحرره، وينشره، ويجعل من الجسد الذي يتملكه موضوعا تدفع تحولاته، وتعاقب تجلياته، وكذا البحث في حدود القوى الفورية للكائن، إلى التفكير بالضرورة في الوظيفة التي يمنحها الشاعر لروحه، والمحن التي يقترحها عليها، والتغيرات التي يتحصل عليها من خلال ذلك، والانزياحات التي يستدعي أو يبعد بشكل مفرط في بعض الأحيان، عن الأرض، والعقل والفكرة المتوسطة لمنطق الحس المشترك ".

هذه النقطة ستعيدنا مرة أخرى إلى التعديل الذي يباشره الجسد من خلال الرقص في المكان. نتذكر ما قلناه في فقرة سابقة من أن الرقص يحوله إلى امتداد للرغبة. وسنضيف إلى ذلك أنه من خلال هذا الامتداد، يحطم فكرة المكان باعتباره وعاء جامدا لحدوث الحركة، محولا إياه إلى حالة إيقاعية، أي تحقق للحالة الموسيقية البدئية التي تصرفها الإرادة الكامنة في الطبيعة، وتجعل الجسد تحيينا حيا لها . وهنا ينبغي أن ننتبه إلى حالة التجاوب التي يخلقها أداء موسيقي خارجي في أجسادنا، إنه يؤجج النزوع للإيقاع الذي يسكن الجسد، ويحرك قواه التي صارت بفعل عوامل معينة راكدة ومجهدة، و يدفعها إلى الخروج العالم، مستوليا استيلاء جماليا على جمود المكان، جاعلا منه تحققا للرغبة. إن الرقص يجعل من الجسد مُصدر الإيقاع نحو العالم. إنه الجسد وقد تخلص من وساطة التعبير. وهو ما يفسر تلك الطاقة التي نستشعرها في المكان عندما نكون في حضرة أجساد راقصة.

يوصينا هيغل أن للفن وظيفة استيعاب الوجود وإظهاره في مظهره على أنه حقيقي، أي في ملامته للمحتوى المناسب له، المحتوى الذي هو باطني و خارجي . إلا أن الرقص يمثل قلبا لرؤية هيغل بخصوص علاقة الموسيقى بالمكان. فإذا كان يعتبرها سلبا كاملا للمكان، وهو ما يجعل منها فنا ذاتيا خالصا ، فإن الرقص يحقق هذه الوحدة غير المفكر فيها بينهما، والتي يشكل الجسد لُحمتها. لأن المكان مع هذه التجربة يتحول إلى طاقة موسيقية، مُدركة ومُفعّلة انطلاقا من الشحنة التي يصدرها الجسد. بمعنى أن الجسد، باعتباره مكان كل الأمكنة، يسترد للمكان طاقته الإيقاعية، ويمنح للموسيقى مكانا تظهر فيه. إنه عالم بكامله يتغير مع الرقص.

لكن رغم ذلك فهيغل، الذي حاول إفشاء سر ذلك التأثير العميق للإيقاع في النفس، مفسرا إياه بكون الأنا تجد فيه الصورة المقابلة المطلقة لذاتها ، يمنحنا أساسا لتقدير ما ينطوي عليه الرقص من سحر وحيوية، انطلاقا من رؤية عامة حول وظيفة الفن. حيث يقول: "خلال كل الظروف والمظاهر، يكون على الفن في كل موضع أن يتحول إلى عين، حيث تكشف النفسُ الحريةَ في لا تناهيها الباطني ". يصلح ذلك فيما يهم الرقص، لكن بتعديل بسيط وجوهري، هو أن هذه الحرية الباطنية، ليست في عمقها سوى القوى الناهضة من الحياة عينها، التي تتجمع في الجسد محولة إياه إلى عمل فني، ينحت ذاته من خلال هذه القوى وينحت معها العالم بكامله، جالبا معه القوى المرحة التي تستعيد ذلك الجانب من الروح المأسور في قبضة الانفعالات المحبطة، والعواطف الحزينة، أي تلك الانفعالات التي وجد فيها اسبينوزا (SPINOZA) مَجْلبة للضعف، لأنه بقدرما يكون فرحنا

أعظم ، يكون الكمال الذي ننتقل إليه كمالا أعظم، وتكون مشاركتنا في الطبيعة الإلهية أكثر لزوما .

إن الرقص بهذا ليس فقط مجالا لإظهار الحرية الباطنية للجسد، إنما هو أيضا ممارسة لإصلاح أعطاب الروح التي تجد حريتها قد سلبت في تدفقات المشاعر السلبية والانفعالات المعطلة للقوى المفرحة. فيوجد لها منافذ لتحريرها. بنفس الطريقة التي يوصينا بها اسبينوزا قائلا: "على الإنسان الحكيم، أن يستعمل الأشياء، وأن يتمتع بها قدر الإمكان.. وعليه أن يستخدم لإصلاح ذاته واستعادة قواه أغذية ومشروبات لذيذة متناولة بمقادير معتدلة، كما عليه أيضا أن يستعمل العطور وأن يستمتع بالنباتات المُخضَوْضرة وبالحلي والموسيقى والألعاب المُمرّنة والعروض المسرحية، وأشياء أخرى من هذا القبيل، التي بوسع كل شخص أن يستغلها دون أن يلحق أي ضرر بالآخرين..." فعندما نرقص فالحياة بكاملها هي التي ترقص من خلالنا.

طقس العنصرة

من خلال كتابات إدمون دوتي (1867-1926)

حسن بحراوي

يعتبر إدمون دوتي أهم عالم اجتماع كولونيالي ومستعرب فرنسي كرس جهوده للحديث عن مغرب بداية القرن العشرين بعد أن انتدبته الدوائر الاستعمارية للقيام بمهام الاستطلاع وجمع المعلومات حول طبيعة البلد وأحوال ساكنته والأنظمة الاجتماعية القائمة فيه...

وقد درس اللغة العربية والدارجات المغاربية وتمكن من معرفة عميقة بالديانة الإسلامية مما أهّله ليكون الرجل المناسب للقيام بالمهام المنوطة به. وكان قد جاء في بعثة أولى إلى المغرب (1900-1901) وأنجز في أعقابها تقريرا هاما حول المغرب وضعه رهن إشارة السلطات الكولونيالية التي كانت مشغولة بالتمهيد لإدماجه ضمن منطقة النفوذ الفرنسية. ثم رجع إلى المغرب وخاض في جولات متواصلة بين 1906 و1909 كانت الغاية منها استكمال مشروعه الاستطلاعي مستعينا بمرشدين مغاربة يسّروا له سبل الاتصال بالأهالي واللقاء بممثلي المخزن وأتاح له جمع ما احتاجه من المعطيات والمعلومات ذات الصلة بموضوعه.

وقد نشر دوتي في هذا الشأن العديد من التقارير الاستخباراتية والبحوث الميدانية التي كانت تلقى كما هو متوقع عناية خاصة من طرف الدوائر الاستعمارية، كما أصدر ثلاثة مؤلفات هامة بصدد المغرب تؤكد على جدية العمل الذي أخذ به نفسه وتدلّل على حسّه الدقيق في الملاحظة والتحليل، وهي على التوالي:

- مراكش. باريس 1905.
- السحر والدين في شمال إفريقيا. الجزائر 1909.
- بين القبائل. باريس 1914.

ويذكر أن إدمون دوتي قد استفاد في هذه الكتابات من النظريات الإثنوغرافية والأنثربولوجية الرائجة في عصره (نهاية القرن التاسع عشر)، وقام بتطبيقها على الظواهر الدينية والتنظيمات الاجتماعية في إفريقيا الشمالية وخاصة في المغرب والجزائر... غير أنه زاد على ذلك بأن سعى إلى تحليلها من الناحيتين السوسيولوجية والسيكولوجية في أفق البحث عن التأثيرات الحضارية المتبادلة بين الشرق والغرب وبالتركيز على المشترك في التمثيلات الرمزية والمعتقدات السحرية.

ودون أن نخوض في تفاصيل هذا المشروع الواسع التي ليس هنا مكانها، سنسعى إلى الاقتصار على ما يهمّ موضوعنا تحديدا، أي حضور طقس العنصرة في دائرة اهتمامات هذا الباحث من الزاوية الإثنوغرافية، وحصرا من خلال كتابيه "مراكش" و"السحر والدين" حيث تجري ملامسة هذه الظاهرة على هذا القدر أو ذاك من العمق والتدقيق.

1 - العنصرة في كتاب مراكش. 1905:

يعتبر هذا الكتاب مؤلفا استطلاعيا من طراز خاص، ذلك أنه يرصد لنا أولا بأول رحلة سفر علمية قام بها الباحث من الدار البيضاء إلى مراكش، مجتازا بحسّ استقصائي نادر (بما فيه التقاط الصور التي كانت أمرا جديدا في تلك الحقبة) كل ما صادفه في طريقه عبر قبائل الشاوية ودكالة والرحامنة وصولا إلى المدينة الحمراء. والمؤلف يركز في كتابه بالخصوص على المعيش اليومي للإنسان المغربي، القروي أساسا، ويُعمل فكره في فهم واستيعاب بعض تلك المظاهر السلوكية والاعتقادية التي استرعت انتباهه لدى ساكنة البلاد في هذه الحقبة المبكرة من تاريخها الحديث مثل الممارسات السحرية المنتشرة (تقديس الأولياء، الاستعانة بالأحجار المقدسة للتداوي وإبعاد الأذى)، ووسائل النقل وأساليب العيش، والأنشطة الزراعية والطقوس الاحتفالية...

وسوف نقف عند هذا العنصر الأخير لنتأمل ما يورد دوتي بشأنها، وخاصة ذلك الطقس الذي يعنينا منها بالذات أي طقس العنصرة.

وهو يُدخل هذا الطقس، ومعه طقس الناير[1]، ضمن طائفة

الاحتفالات الزراعية التي يمارسها المغاربة بناء على التقويم الشمسي الذي يأخذون به في عموم أنشطتهم الفلاحية. ويكون احتفال العنصرة في الأيام الأولى للحصاد والدرس (24 يونيو) كنوع من الاحتفاء بالمحصول السنوي من الحبوب كالقمح والشعير والذرة، ولذلك يعمدون إلى قدر من القمح المدروس حديثا ويطبخونه في الماء مصحوبا بالشحم والملح على نار من روث الخرفان الذي يثير دخانا غزيرا يتفاءلون به، ثم يتناولون الوجبة المعدّة جماعةً كما لو كانوا في يوم عيد.

وفي المدن الشاطئية ينزل القرويون للاستحمام في ماء البحر رجالا ونساء طلبا للتطهر من أدران العام الذي ولّى. ويعمد سكان المدن الداخلية إلى تبادل الرش بالماء حتى تبتلّ ملابسهم مما يكون علامة على تخلّصهم من التأثيرات السيئة والأرواح الشريرة...

ويعتقد دوتي في وجود علاقة بين احتفال العنصرة المغربي الإسلامي ونيران عيد القديس يوحنا المعمدان الطقوسية التي يشعلها المسيحيون في أوروبا تيمّنا بخيرات الموسم الزراعي. وتلك هي عادته في المقارنة بين الطقوس المحلية التي يقف عليهاوأشباهها من الممارسات الكونية في هذا الطرف أو ذاك من العالم. ثم إنه يجنح إلى تأويل مفعول تلك النيران السحرية رابطا إياه برغبة الإنسان في الاستعانة بحرارة النار التي يقفز فوقها المحتفلون من أجل مدّ مزروعاتهم بمزيد القوة والنماء، وبدخانها من أجل استدرار الأمطار المنتظرة خلال الموسم القادم...

وهو يخلص من وصف هذا الطقس الناري إلى اعتباره أقرب شيء إلى ما كان يمارسه الأقوام البدائيون امتنانا لآلهتهم على ما نابهم منها من الغلال والحبوب، أما طقس الرش بالماء فيجعله شبيها بطقوس الاحتفال بعيد يوحنا القديس في الكنيسة المسيحية الأوروبية. وإجمالا فالنار عنده مجاز للحاجة إلى الشمس التي تُنضج المزروعات، بينما يكون الماء وسيلة لجلب المطر الضروري لكل فلاحة...

2 -العنصرة في كتاب السحر والدين 1909:

يعتبر هذا الكتاب خلاصة لدروس ألقاها دوتي على طلابه في موضوع علاقة السحر بالدين. وفيه يسعى إلى بيان التأثيرات الاجتماعية والنفسية التي طرأت على الإسلام السنّي في منطقة الشمال الإفريقي من جراء الالتباس القائم بين ما هو سحري وديني، أي بين ما هو غيبي ومقدس معا. كما يستنطق المظاهر الفولكلورية العتيقة كالكرنفال وسلطان الطلبة لفائدة الكشف عن جذورها الروحية والصوفية...

وهو يوازي في بحثه بين الرجوع إلى المصادر العربية الإسلامية التي يقوّي بها افتراضاته ومصادراته، وبين العمل الميداني المباشر على الأرض مما يجعله أمام راهنية متواصلة. وهذا الذهاب والإياب بين التاريخي والعملي كان من شأنه أن يساعد الباحث على تقديم معالجة ناجعة لموضوع ظل وربما ما يزال يعيش على الهامش الوجودي والاجتماعي في عالمنا.

ومرة أخرى سيقع التركيز في مناولة هذا الكتاب على موضوع العنصرة دون سواه أملا في تكوين فكرة عن الجوانب الظاهرة والخفية في هذه الممارسة الاحتفالية التي تقف في منتصف المسافة بين الإثنوغرافي والسوسيولوجي.

يصنف دوتي طقس العنصرة هنا ضمن طقوس النار التي يحييها مسلمو المغرب في أوج فصل الصيف أي يوم الرابع والعشرين من السنة اليوليوسية، ويرى أنه يلتقي في جوهره مع طقوس مشابهة لدى المسيحيين الأقباط وعند اليهود مما يعطيه طابعا كونيا مغرقا في القدم.

وبالنسبة إليه فيوم العنصرة في الشمال الإفريقي يشهد إشعال النيران في أماكن درس الحبوب وأحيانا في الساحات وملتقيات الطرق وتكون الوقود المستعملة في ذلك الأعشاب العطرية وتلك شديدة الدخان ليتحقق المقصود من الاحتفال الذي هو إثارة أكبر قدر من الدخان والأبخرة التي يقفز فوقها الكبار والصغار طلبا للشفاء أو تجنب الأمراض والأوبئة.. وقد يأخذ بعض الناس قبسا من تلك النار المباركة ويطوفون به على الحقول والبساتين وأطراف البيوت لجعل دخانها يلامس الأمكنة والأشياء لتستفيد بدورها من الخواص السحرية لطقس العنصرة...

وتكون هذه الطقوس النارية في العادة مصحوبة بطقس الماء الذي يجري الغطس فيه أو الاستحمام بواسطته أو الاكتفاء بالتراشق برشات منه كما يحدث في مراكش مثلا. وهنا يلاحظ دوتي عدم وجود طقوس النار بالمغرب ربما تحت تأثير شيوع الإسلام الذي يربط بين النار والممارسات المجوسية المعروفة...

وعند انعدام الماء كما في المناطق الصحراوية ربما تراشق الناس بالتراب الذي نعرف أن له لدى المسلمين خواص تطهيرية (التيمّم)...

وينتهز الناس في المناطق المغربية مناسبة العنصرة للقيام بأعمال سحرية يكون الغرض منها تخصيب المزروعات وحمايتها من الطفيليات والهوام... كما يبادر المزارعون بنفس

المناسبة إلى إخصاب أشجار التين بواسطة "الذكار" وهو عملية تقضي بتلقيح أزهار التين المغروس بأغصان التين البري مما يضمن نموّه وتكثير إنتاجه... كما يشاع بأن على المرأة ألا تحبل أو تلد في يوم العنصرة لأن من شأن ذلك أن يصيبها بالعقم الدائم.. بل إن بعض القبائل تتجاوز ذلك إلى إيقاد النار في خيمة الأرملة التي ليس لها ذرية إبعادا لشبح العقم عن نسائهم ومزروعاتهم... وربما حرق حيوان برّي بالمناسبة كما تفعل بعض قبائل جبالة أو بوما كما في مدينة سلا قديما...

غير أن ارتباط نيران العنصرة لدى الفقهاء بممارسات سابقة على الإسلام (عبادة الشمس عند الفرس)، أو إحالتها على أعياد المسيحيين (عيد القديس يوحنا)، جعلهم يستنكرونها ويعنّفون ممارسيها من العوام إلى درجة أنها اختفت تكاد...

خاتمة:

يعترف دوتي في هوامش كتاب "السحر والدين في شمال إفريقيا" بأنه كان مسبوقا في تناوله لموضوع العنصرة بباحثين انشغلوا بهذا الطقس وقاموا باستعراض مظاهره وتحليل أبعاده وهما على التوالي:

1 – عالم الاجتماع الفرنسي ألفريد بيل وكان قد كتب منذ سنة 1903 بحثا بعنوان "بعض شعائر الاستسقاء في وقت الجفاف لدى المسلمين المغاربة"، ونشره ضمن مجموع نصوص وأبحاث قدمت في المؤتمر الرابع عشر للشرق بالجزائر.

2 – العالم الفيلاندي فيسترمارك الذي سبق له أن تعرض للموضوع في دراسته "عوائد منتصف الصيف في المغرب" المنشورة في مجلة الفولكلور سنة 1905، حيث تناول بتفصيل بعض الطقوس الزراعية الرائجة في الريف المغربي وحاول تقديم تصورات نظرية حولها.

3 – العالم الفرنسي ديستان الذي نشر سنة 1907 بحثا بعنوان "الاحتفالات والعوائد الموسمية لدى بني سنوس" (الجزائر) وتميز بالإشارة إلى أهم المؤلفين العرب الذي تحدثوا عن العنصرة أمثال المقريزي وابن الحجاج والمجاوي والبوني... إلخ وقد قرأ المؤلف هذا البحث مخطوطا أي قبل نشره.

ويمكن أن نضيف إلى هذه اللائحة جملة من المؤرخين والباحثين الآخرين الذي كانوا قد سبقوا دوتي إلى هذا الموضوع ومن بينهم:

1 – السفير والمؤرخ الفرنسي دو شينيي في كتابه "أبحاث تاريخية حول المغاربة وتاريخ امبراطورية المغرب" 1787. وضمنه إشارة إلى احتفال أهل سلا بطقس العنصرة يوم خامس يوليوز خلال القرن الثامن عشر.

2 – العالم الفرنسي جولي الذي أشار في بحثه "التقويم الفلاحي المغربي" المنشور في المجلد الثالث من "الوثائق المغربية" سنة 1905 إلى هذا الاحتفال باعتباره، مع النابر والحاكوزة، من أهم الطقوس الزراعية المعمول بها في بلاد المغرب.

3 – عالم الاجتماع الفرنسي سالمون في مذكراته عن سلا المنشورة في "الوثائق المغربية" المجلد الثالث.1905 حيث أشار إلى قيام احتفال العنصرة لدى سكان سلا والرباط.

دون أن ننسى طائفة المؤلفين العرب والمغاربة ممن تعرضوا للموضوع اتفاقا أو على نحو عابر مثل الحسن الوزان في "وصف إفريقيا"، والضعيّف في "تاريخ الدولة السعيدة"، والناصري في "الاستقصا". تضاف إلى ذلك عموم كتب الفلاحة في الأندلس والمغرب حيث كان يرد ذكر هذا الطقس في سياق حديثهم عن أحوال الزراعة ومتطلبات رعايتها...

وعموما يبقى المجهود العلمي الذي نهض به إدمون دوتي في طليعة البحوث المبكرة التي عالجت هذه الظاهرة وقدمت عنها بعض الأفكار التي كان لها تأثير ملموس على منهجيات وطرائق بحث مَن جاء بعده من الباحثين في الإثنوغرافية المغربية أمثال وليم مارصي (1911) وإميل لاووست (1921) وجورج كولان (1939) وآخرين...

ومع أن عمله يقع في صميم المشروع الاستعماري الذي كان "يسعى إلى التعرّف على عوائد وأمزجة ساكنة البلد تمهيدا لاحتلاله" فإننا لابد أن نكون ممتنّين له لأنه مكّننا من مادة إثنوغرافية وتراثية ثمينة صارت كثير من مظاهرها إلى زوال واندثار..ولا أقلّ من أنه قد أتاح لنا، عبر ذلك الصنيع، أن نفهم على نحو أفضل "عوائد وأمزجة" شعبنا.

الهوامش :

1 - يُحتفل به في فاتح يناير ويقومون فيه بطبخ وأكل هريش الشعير (الدشيشة) ويضعون شيئا منها في العراء خلال الليل فإذا أصبحت طرية كان ذلك دليلهم على خصوبة السنة التي يستقبلونها، وإذا تيبّست كان في الأمر فألا سيئا.

المصادر :

- إدمون دوتي: مراكش (باريس 1905)، ترجمة: عبد الرحيم حزل. منشورات مرسم.الرباط.2011.
- إدمون دوتي: السحر والدين في إفريقيا الشمالية.(الجزائر 1909)، ترجمة : فريد الزاهي. منشورات مرسم.الرباط.2008.

فرجة إباروضين

احتفال حربي من التراث بالريف

فؤاد أزروال

يشكل فن "التبوريدة" أو "الفروسية" نوعا فرجويا رئيسا في التراث الفني والفرجوي المغربي، إذ يحضر في جل الاحتفالات الدينية والاجتماعية الكبرى، مثل أعياد المولد النبوي ومواسم الأولياء الصالحين وحفلات الأعراس والولادة والختان وسواها. ويتميز بوصفه نمطا فرجويا يجمع بين عناصر مختلفة من طقوس الفنون الأدبية والاحتفالية المختلفة، بما يحويه، إلى جانب الاستعراض الرئيس، من ألوان القول الشعري والأهازيج والاهتمام بالأزياء وأداء الرقصات والوصلات الموسيقية، وبما يتضمنه، في خلفيته، من أساطير وحكايات مشوقة، ومن قصص عن البطولات الجماعية في الجهاد والمقاومة، وأحاديث عن ملاحم عسكرية خالدة في ذاكرة التاريخ. وبكل هذا، فهو يختزل رموزا وعلامات متعددة ودالة من الفلكلور المغربي بكل ثرائه وغناه.

وإذا كانت الدراسات التي تناولت هذا الفن - في غالبيتها - تركز في مقارباتها وتحليلاتها على رمزية تعلق المغاربة بالفرس باعتباره - كما يقول الأستاذ علال ركوك - كان يشكل مظهرا من مظاهر الزهو والافتخار، وعلامة مميزة على الوضع أو المركز الاجتماعي المميز، وعلى قيمة الشجاعة في حالتي الحرب والسلم معا، فإن الرمزية الحقيقية والأصيلة في هذا الفن هو التعلق بالبارود والسلاح، وهذا ما تبرزه التسمية المغربية الأصيلة لهذا الفن "التبوريدة"، التي اشتقت من كلمة البارود، وما تشير إليه تسميات الممارسين له من قبيل "الباردية" و"أصحاب البارود"... وهناك أيضا من يفسر هذا الأمر بأن ينابيع هذه الفرجة تعود لاحتفالات أصيلة وموغلة في القدم ومتجذرة في الوجدان الجماعي، وتعود إلى زمن الحرب والقنص بالسهام والرماح التي استبدلت - مع التقدم في التاريخ - بالبارود والبنادق بعد أن افتك منها وظائفها وأدوارها.

ومما يؤشر على هذا الرأي كذلك انشداد المغاربة إلى ألعاب البارود في مختلف احتفالاتهم، وإلى إطلاقه في السماء تعبيرا عن الابتهاج والفرح في

مختلف المناسبات، حتى جعلوا منه علامة على الترحاب والفرح باستضافة الوافدين، كما في شرق الريف وغرب الجزائر، عند قبائل أيت ينزناسن وإشاوين، حيث تقوم فرقة تسمى بـ"الرحابة" بدور الترحيب بالضيوف والأحباب في حفلات العرس والختان والولادة عبر إطلاق البارود في السماء مع الرقص والغناء والعزف.

فرجة "إباروضين" بمنطقة الريف:

لاشك أن فرجة التبوريدة بكل مناطق البلاد تجسد مظهرا رمزيا من مظاهر تعلق المغاربة بالأحصنة من خلال ممارسة الألعاب عليها، ومن خلال تطهيمها وتزيينها خلال العروض، والعناية بها طيلة السنة لإعدادها للمنافسات والمناسبات، وبالبارود من خلال جعله مركز العديد من الفرجات والاحتفالات وعنصرها المحوري. إلا أن منطقة الريف بالشمال الشرقي عرفت نوعا خاصا من "التبوريدة" كان يطلق عليها اسم "إيباروضين"، وهو نوع من الرقص الذي يتمي لألعاب البارود، إلا أن أصحابه لم يكونوا "يستعملون الجياد، كما هو الحال بالنسبة للطريقة العربية التقليدية التي تسمى "لعب البارود"، والتي أعطاها الفرنسيون ترجمة ناقصة هي (الفانطازيا)" .

ولم تحظ هذه الرقصة - بكل عناصرها الفرجوية والاحتفالية ودلالاتها التاريخية والثقافية -، بما تستحقه من عناية واهتمام، إذ لا يكاد يعثر الدارس أو المهتم على ما يكفي من وصفها ومقاربتها وتحليلها، ولا يكاد يتجاوز كل ما ذكر بشأنها ما أورده كل من أوجست ولييراس وإيمليو إيثاكا بلانكو اللذان يتفقان على عدد من المقومات والمحاور الأساسية فيها، ويختلفان في بعض التفاصيل والتوصيفات التي - ربما - تعود إلى ما ألحقه الزمن فيها من تغييرات وتحويرات، نظرا للمسافة الزمنية التي تفصل بينهما، ولما عرفته المنطقة من أحداث تاريخية وسياسية كبيرة وخطيرة.

يصف موليبراس هذه الرقصة ببعض التفصيل قائلا: "سيجلس النساء والأطفال وعازفوا الناي وقارعوا الطبلة القرفصاء على خطين متوازيين، ووسط هذين الصفين ستوقد نار تضيء المشهد. وتبدأ النساء، الشابات والعجوزات، بإنشاد أشعار أمازيغية ترتجل في غالب الأحيان لهذه المناسبة. وتجيبها نغمات الناي وأصوات الطبول بضجيج يوقظ الميت كما يقال، وفجأة تتوقف الموسيقى ويرتجل الموسيقيون بدورهم أشعارا. وعندما ينتهون من آخر بيت، يستأنفون من جديد النفخ في قصباتهم والضرب بقوة على الطبول المصنوعة من جلد الحمير. وعند الفجر، يوزع "المسمن" و"التريد". وبعد هذه الوجبة الخفيفة يتهيأ المحاربون لمعركة وهمية، فيشكلون دائرة كبيرة وينسل عشرون رجلا من الجهتين، المتقابلتين، للدائرة، عشرة من كل جهة، ويتقدمون باتجاه بعضهم البعض، وسيحدث الالتقاء في مركز الدائرة بالذات: Aouith ithid!, Aouithid ithid a ifarkh "احملوه... احملوه، أيها الأطفال". وستتبدد الكلمات الأخيرة وسط رشقات جماعية منبعثة من عشرين بندقية، صوبت فوهاتها نحو الأرض، مما سيؤدي إلى تطاير غبار كثيف. وفي الوقت الذي يرجع فيه المحاربون إلى أماكنهم، تتصاعد زغردات النساء الحادة وتقرع الطبول مساهمة في تحريك وجدان الحضور.

وستتقدم عشرون بندقية أخرى وسط الساحة لتقوم بنفس العملية بحيث سيستمر نفس المشهد حتى وسط النهار، باعثا لدى المتفرجين والفاعلين حماسا يصل إلى حد الهياج".

أما إيمليو إثاكا بلانكو، فيصف هذه الفرجة نفسها بكثير من الدقة والتفصيل، فيقول: "إنه يوم بهجة وسرور، يوم راحة ويوم لحم أعد بقدر كبير من التوابل كدليل يبشر بيوم حافل

وكمنشط من بين منشطات أخرى كثيرة، مثل إطلاق نار البارود، ورائحة البارود، وعملية نحر الذبائح والدم المتدفق، وضوء القمر الخريفي والبيئة الطبيعية المتوحشة المحيطة بمكان الحفل، وتواجد النساء بملابسهن الطويلة، "ثيذوارين" مفردها "ثايذوارت"، و"ادفويان" وفردها "ادفين"، ذات الألوان الحمراء الصارخة اللامعة، الصفراء والحمراء والبيضاء، وشالاتهن الحريرية المزركشة والمربعة الشكل، "ثسبنيين" ومفردها "تاسبنيت"، والصفير والضحك، والرقص وصوت الدفوف، والبطانيات بألوانها المتعارضة، والصينيات النحاسية وأباريق القهوة الكبيرة، والشمعادانات، وأباريق الشاي اللامعة المصنوعة من النيكل، وكؤوس الشاي الرخيصة.. وقوالب السكر الكبيرة.. والجراء والأطفال الصاخبين المندمجين في ألعابهم وتنافسهم لإبراز مهاراتهم وخفة حركتهم، والكلاب القذرة الباحثة عن قطعة لحم تنهبها، والحمير التي تكاد تحتضر، والبغال الهزيلة. وكل وسط هذا الغبار والحر والذباب. وهذه صورة لن تختلف عن أية صورة أخرى عادية خلال اجتماع وتكتل من هذا النوع. دون أن ننسى جلابيب الرجال القصيرة السوداء وعمائمهم الملفوفة بعناية فوق رؤوسهم.

وسط هذه الدائرة المشكلة من المتفرجين يوجد المشهد الرئيسي في الحفلة، وهو المشهد الذي يثير فضول الجميع، وبطلاه رجلان يستلان بجانب الدائرة يكونان لنفسيهما صورة في أعين المتفرجين تنسجم مع العرض الذي سيقدمانه بنفس الطريقة التي يتميز بها محركوا الدمى في مسرح العرائس بالساحات الرئيسية بالمدن الإسبانية. وتتميز هذه الاستعدادات الأولية بالبطء والطول، خصوصا في السابق، عندما كانت عملية حشو البنادق القديمة بالبارود معقدة وجديرة بالمشاهدة. ويعمل المتفرجون على مشاركة "إيباروضين" في كل الطقوس المصاحبة لعرضهم، حيث يحث تجاوبهم هؤلاء على تمديد هذه الاستعدادات وإتقان أدائهم.. وخصوصا منهم النساء والأطفال.. المستعدون للاستمتاع بيوم الراحة والخروج من رتابة الحياة اليومية.

يقف الرجلان الآن وجها لوجه، برأسهما الحليق والعاري . وعمامتهما الملفوفة والموضوعة داخل غطاء الرأس الملتصق بالجلباب "أرقاب"، أو داخل المحفظة الجلدية الكبيرة المصنوعة في تغزوت "أقراب"، أو على رأسيهما في فترات العرض وبجلبابهما الذي ربطا جانبه الأسفل بحزام إلى خصريهما، وشمرا أكمامها لإعطاء حركة الرجلين والساعد الأيمن حرية أكبر. هذا في الوقت الذي يتعارض فيه لون الأكمام البيضاء لقميصهما الطويل "شامير" مع اللون الأسود للجلباب والسواعد المفتولة السمراء بفعل طول تعرضها لأشعة الشمس. هذه السواعد التي سيحرك بها الراقصان بندقيتهما في الهواء حركات دائرية وقوية لإثبات مهارتهما. أما في هذه اللحظة فإنهما يحتفظان ببندقيتهما في يدهما اليسرى.

ثم يبدأ الرقص، أو بالأحرى المشي البطيء حول محيط الدائرة الداخلي المكون من المتفرجين. ثم يمشي الأول وراء الثاني، وبعد فترة محددة يتوقفان عن المشي ليواجه أحدهما الآخر ويبدآن في إلقاء نوع من الخطبة بصوت مرتفع تتخللها الابتهالات وتنتهي بحركات تهديدية قوية باليد اليمنى. إذ نصل الآن إلى مرحلة تتسم بالإثارة الكبيرة، وهي مفعمة بالخفة والبراعة، حيث

يعم الجو إحساس بالسرعة تتخلله وقفات قصيرة ودوران. غير أن موقف "إيباروضين" يعرف في لحظات أخرى، نسبة أكبر من الحذر والتحرك البطيء إلى الأمام، وفي الوقت الذي يصبح فيه حوارهما أكثر حيوية، إذ يتحدى أحدهما الآخر مطالبا إياه بمبارزته. وترتفع نبرة أصواتهما وتزداد حدة وعنفا، ثم يمسكان بسلاحهما بكلتا اليدين ليرتفع مستوى إثارة وانفعال المتفرجين، ويعلو الصراخ وتتضاعف صيحات التعجب. هكذا يؤدي المتفرجون والراقصان معا، مشهدا كثيرا ما يتكرر في الأسواق الأسبوعية أو خلال حملات الإغارة المتبادلة أو نزاعات الثأر. ويختتم المشهد بحركات هائلة للراقصين، حركات دائرية للأرجل والسواعد والبنادق والجلابيب متبوعة بإطلاق نار البنادق وسط دائرة المتفرجين، لترتفع في الجو سحب الغبار والحصى والدخان والذباب ونباح الكلاب، بينما تسود محيط الحفلة رائحة البارود القوية التي تجعل خياشيم الجميع تتوسع وشفاههم تجف.

وإن كان في التوصيف الذي أورده إيمليو إثاكا بلانكو معطيات أكثر دقة من حيث ذكر الألوان والإيقاعات الموسيقية والحركية، ومن حيث توثيق التسميات والمصطلحات، فإن توصيف أوجست موليراس يوثق أو يحفظ لنا بعضا من المظاهر الأصلية قبل أن تلحقها التحولات والتغييرات. ومن خلال التوصيفين معا يمكن إعادة بناء المظهر الأصلي للمشهد الرئيس كالآتي: تبدأ الرقصة بتواجه اثنين من المحاربين يدوران حول بعضهما رافعين بندقيتهما وهما يرتجلان حوارا شعريا، وبعدها يطلقان الرصاص؛ ثم بعد ذلك، تتوالي أسراب من الرجال يركضون في صف متناسق رافعين بنادقهم إلى الأعلى قبل أن يطلقوا بارودها بشكل جماعي نحو الأرض.

الدلالات الرمزية والثقافية لفرجة "إباروضين":

إن هذه الرقصة وما تتضمنه من عناصر الاحتفال والفرجة، هي مناسبة للاحتفاء بالمحاربين ولتكريمهم، إذ أن الفقرة الرئيسة فيها تتمحور حول الرقصة التي يقدمها محاربون حقيقيون من ذوي المكانة الرفيعة في القبائل، فيتنافسون فيها فيما بينهم إظهارا للشجاعة واستعراضا للقوة، ويمثلون فيها مشهدا من الهجوم الحربي الذي اعتادوا عليه دفاعا عن القبيلة أو الوطن. وهؤلاء المحاربون أو الإباروضين "إمقرانن" حقيقيون، والمحتمل أنهم الأرفع مكانة في القبيلة.

ويشكل هذا الاحتفال أيضا مناسبة لتعزيز قيم التضامن والتآزر بين جميع الفئات الاجتماعية وترسيخ أشكال التكافل بين أفرادها، حيث يكثر إعداد أنواع المأكولات الفاخرة بالمنطقة (المسمن والترييد وأطباق اللحم المعدة بقدر كبير من التوابل)، وحيث تبرز مظاهر الضيافة والكرم بطريقة استعراضية واضحة (نحر الذبائح وإعداد الصينيات النحاسية وأباريق الشاي اللامعة وقوالب السكر...)، وتوزع على كل الحاضرين، لاسيما النساء والأطفال الذين يعانون أكثر من الحرمان والعوز. إنها ممارسة اجتماعية تضامنية تقوي روح التعاضد والتضامن بين أفراد القبائل المختلفة التي تكون على خلاف وعراك خارج هذا الاحتفال.

ومن مظاهر هذا التضامن والتآزر أيضا أن تجعل أيام الاحتفال أيام عطلة وراحة للنساء والأطفال الذين يشقون طيلة السنة في أشغال الزراعة والرعي والأعمال المنزلية... بل ويسمح لهم بالمشاركة مع المحاربين/ إيباروضين - الذين هم من علية القوم - في الاستعدادات وطقوسها، ومع العازفين والفنانين في الضرب على الطبول وترديد الأشعار، ومع كل الحاضرين الطعام وشرب الشاي.

ومن جهة أخرى، إن من أهم ما يشمل عليه هذا الاحتفال تلك الممارسات الفنية المتنوعة، التي منها الحوارات الشعرية المرتجلة، وترديد الأهازيج والأغاني الشعبية المعروفة بالمنطقة باسم "رالا بويا"، والعزف على الناي والقرع على الطبول؛ ومنها أيضا استعراض الأزياء النسائية والرجالية المحلية في أبهى صورها، فيتحول فضاء الفرجة إلى معرض عام لجل مفردات الإبداع الفني والأدبي المحلي.

وفي هذا الجانب، تتضمن الفرجة فرعا مركزيا يتمحور حول المشهد الحربي، وفروعا ثانوية متعددة من عائلات المأثورات والفنون الشعبية كترديد الأهازيج وإنشاد الأشعار،

وإظهار الأزياء المحلية الرجالية والنسائية، والعزف والغناء والرقص. لذلك يمكن القول إنها "تتأسس على تعبيرات وخطابات متناسجة، يمكن رصد تحققاتها على نحو جزئي: القول، والحركة، والإيماء،(...) والموسيقى، والغناء، واللباس، والبناء المجتمعي، وعلاقات السلطة، ونظمية القيم، وصراع الغايات والمقصديات، وغيرها".

وهذه الفرجة هي - كذلك - أداة فعالة للتعلم والتثقيف ووسيلة لتلقين المعارف والخبرات والحفاظ على استمرارها. إذ أن عرض مشاهدها "في هذا البلد الشجاع، ليس كوسيلة لتسلية أفراد القبيلة فحسب، بل أيضا كمدرسة طبيعية رائعة تتعلم فيها الأجيال الجديدة من الكبار، وتحافظ على روحهم المحلية والقبلية، وتعززها بشكل فعال". إنها مدرسة تعمل على أساس أنها حلقة اتصال بين المؤدين والجمهور، وبينهم جميعا وبين ماضي أجدادهم. لهذا، فالمشهد الرئيس الذي يعيد تمثيل الهجمة العسكرية يتسم بقدر كبير من الجدية والالتزام، بينما تتسم المشاهد الأخرى الفرعية بأمزجة مختلفة من المرح والتسلية، باعتبارها مراحل قائمة لأجل توجيه التركيز وتحفيز الاستعدادات.

ومن أهم المضامين التعليمية التي تمررها هذه الفرجة تدريب الصغار واليافعين على اكتساب المهارات القتالية والعسكرية، وما يرتبط بها من قيم التوقير والشجاعة والشهامة. وتمررها برفع الحدث/ الفرجة إلى مرتبة المقدس من خلال إقامة طقوس خاصة من قبيل: "الذبيحة والدم" و"مناجاة الأولياء الصالحين"، ومن خلال سن أعراف صارمة تمنع أي اصطدام أو اقتتال أو عنف حقيقي خلال الاحتفال.

العناصر الفرجوية في عرض "إيباروضين":

تتكرر في كل مما أورده موليبراس وإيميليو إيثاكا عبارات وألفاظ تدل بقوة على وجود فرجة ذات أبعاد متنوعة ومشوقة، من قبيل "يرتجل"، "معركة وهمية"، "المشهد"، "المتفرجون"، "الحفل"، "العرض"، "ألعاب"، "محركو العرائس"، "الإلقاء"، "الحوار"، وسوى ذلك مما يصف الحركات والإيقاعات والفضاء والأزياء التي ترتبط بالمتفرجين والمؤدين معا.

إن أول ما يلف الانتباه من المكونات الفرجوية في هذا الحفل هو المجال "السينوغرافي" - إن جاز هذا التعبير في هذا الصدد - بمفهومه العام الدال على تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بهدف تحقيق الفرجة ومتعتها، وذلك من خلال تأثيثه بالإضاءة والأزياء والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية والموسيقية. وهكذا نجد ما يلي:

المكان: فضاء مفتوح في ساحة أو مكان مخصص للاحتفالات الرئيسية، وينقسم - كصالة المسرح - إلى شطرين، الأول مخصص للجمهور حيث "يجلس الأطفال والنساء وعازفو الناي وقارعو الطبلة القرفصاء على خطين متوازيين، فيشكلون دائرة" كبيرة ورحبة، والثاني مخصص للمؤدين للمشهد الرئيس للفرجة، ويقع "في مركز الدائرة المشكلة من المتفرجين". والمكان كله تحيط به "البيئة الطبيعية المتوحشة".

وبكل هذه الخصائص المكانية، من الناحية النفسية، فجل ما يعرض هو "شيء حقيقي وطبيعي تعود المتلقي على مشاهدته يوميا من خلال ممارسة نشاطاته الحياتية اليومية، وعليه يجد المتلقي نفسه أقرب للصورة الطبيعية وأكثر ارتياحا" ؛ ومن الناحية (الدرامية)، "يعيش المتلقي الأحداث وكأنها حقيقية" .

الإضاءة: تعتمد الإنارة على عنصرين: "ضوء القمر الخريفي" و"نار توقد وسط الساحة". وهي بذلك تمزج بين ما يتوفر في الطبيعة ويرتبط مباشرة بزمن العرض: الليل، وبين ما ابتكره الإنسان للإضاءة، واستخدمه في ذلك منذ أقدم العصور: النار. وهنا تجمع الإضاء بين عدة وظائف فنية، أولها تحقيق الرؤية الكافية للمتفرجين، بحيث يكون ضوء القمر في فصل الخريف خافتا أمام ساحة أداء واسعة، "فتوقد نار تضيء المشهد"، وثانيها خلق جو نفسي يغني البعد الدرامي في المشهد الرئيس، بما تعكسه أضواء النار من ظلال، وما تخلقه من مناطق الإظلام والإبانة وما بينهما من درجات ومستويات بسبب حركات المؤدين وتنقلاتهم.

الأزياء: في كل الفرجات، مهما كان نوعها، يهتم المؤدون و"المنتجون" بالألبسة والأزياء لأنها ذات تأثير بصري بالغ على المتفرجين، فيولون عناية كبرى لأشكالها وألوانها ليتم من خلالها نقل المعلومات الكافية حول المؤدين، وحول مركزهم الاجتماعي وانتماءاتهم المكانية والزمنية... هكذا يتعرف المتفرجون في هذه الفرجة على أن هؤلاء الراقصين والمشخصين، هم من منطقة الريف من خلال

ما يلبسونه من "جلابيب قصيرة سوداء"، وأنهم ذوو مركز اجتماعي مرموق بفضل وجود "الأكمام البيضاء للقمصان الطويلة" الموضوعة تحت الجلباب، وبفضل العمامات "الملفوفة والموضوعة داخل غطاء الرأس الملتصق بالجلباب". والأهم من ذلك كله، يعرف المتفرجون أنهم من فئة المحاربين بسبب تعارض ألوان القمصان البيضاء والجلاليب السوداء مع سمرة "السواعد المفتولة".

والأزياء في هذه الفرجة ترتبط ارتباطا وثيقا بالفضاء العام للعرض، وتزيده إثارة ورونقا حينما تساعد على إبراز تحركات المؤدين وحركاتهم، فالمتبارزان الأولان - مثلا - يدخلان مركز العرض "بجلبابهما الذي ربطا جانبه الأسفل بحزام إلى خصريهما، وشمرا أكمامها لإعطاء حركة الرجلين والساعد الأيمن حرية أكبر". وهي أيضا تضع الصورة العامة للعرض في إطارها الثقافي والفني العام بالريف.

المؤثرات الصوتية والموسيقية:

مما لاشك فيه أن المؤثرات الصوتية تعد جزءا محوريا في جل أنواع الفرجات، وفي أنها تساهم بشكل واضح في تهيئ المناخ العام للفرجة وتحفيز استعدادات المتفرجين والعارضين، وفي إنتاج المعاني والدلالات لما هو مشاهد، وفي تحديد العديد من العناصر المعروضة من حيث جذورها وطبيعتها، ومن حيث وظائفها وطرق اشتغالها داخل النسق العام للمادة المعروضة.

وفي فرجة إيباروضين تحضر بقوة المؤثرات التي تحيل على جو الحرب، كالقرع بقوة على الطبول المصنوعة من جلد الحمير، وترتفع الصيحات المتزامنة مع الرشقات الجماعية لإطلاق البارود، وترتفع نبرات الإنشاد الشعري المرتجل بين المؤدين لمشهد المبارزة... وفي الآن نفسه تحضر أيضا المؤثرات الدالة على الاحتفال والبهجة، كنغمات الناي وزغاريد النساء وصيحات التعجب... وترافق كل هذه المؤثرات بعض الابتهالات التي ترجع ينابيعها إلى الطقوس الدينية والعقدية المعروفة بالمنطقة.

الإكسسوارات: يتحدد جزء كبير من وظيفة الإكسسوارات - في الفنون الفرجوية - في توفير المعلومات والمعطيات لعناصر الزمن والمكان والشخصيات، وفي إضفاء المسحة الجمالية الكافية على المشاهد من خلال قيم التناسب والتوافق، وبهذا تجمع بين مهمة بناء المعنى وتجميل الشكل. فحمل البنادق القديمة من لدن المؤدين في فرجة الإباروضين، مع تأبط المحفظة الجلدية المصنوعة في "تغزوت"، تدل على أن هؤلاء المؤدين ينتمون إلى فئة المحاربين، وإلى طبقة اجتماعية ميسورة، لأن هذا النوع من المحفظة التي تستخدم لحفظ البارود والمؤن - في الغالب - هي الأجود والأغلى بالمنطقة.

خاتمة :

لقد انتهى أهل الريف من ممارسة هذه الرقصة "بأمر من عبد الكريم خلال حرب الريف وذلك بغاية توفير الرصاص، وبعد ذلك كان هذا الاحتفال متقطعا بفعل منع الحماية من حمل السلاح الناري في الريف"، حتى أضحت ممارستها محصورة في جهة ضيقة من القبائل الواقعة بإقليم تازة، فضاع - بذلك - جزء هام من التراث المغربي الذي يرتبط بمنطقة الريف. لاسيما وأن هذه المنطقة تزداد مع كل يوم يتقدم في الزمن في فقدان العديد من مفرداتها وعناصرها التراثية الشعبية.

وإن مثل هذه الفرجة - بكل ما تجمعه من فنون أدبية شعبية، ومن ألوان فنية مختلفة - حينما تندثر وتتلاشى، تندثر وتتلاشى معها كل العناصر والفنون التي تضمها، فتفقد العديد من المداخل التي كان من الممكن أن يلج منها الدارسون والباحثون إلى فهم الحياة الاجتماعية والثقافية بالمنطقة، وإلى فهم احتياجات أناسها وسلوكاتهم وتمثلاتهم للعالم والحياة. وعموما يضيع جزء وافر من ذاكرتنا الجماعية التي تتأسس عليها قيمنا الهوياتية والوطنية.

المراجع والمصادر:

1- أوجست موليبراس، المغرب المجهول، الجزء الأول، اكتشاف الريف، ترجمة عزالدين الخطابي، منشورات تفراز ن ءاريف، دار النجاح الجديدة، 2007، الطبعة 1.

2- جمال أبرنوص، فرجات الريف التقليدية: تناسج ومتاخمات، مجلة الدراسات الأمازيغية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، العدد 2، 2018.

3- دافيد مونتجمري هارت، القانون العرفي الريفي، ترجمة: محمد الولي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2004، الطبعة 1.

4- دافيد مونغمري هارت، أيت ورياغا، قبيلة من الريف المغربي، دراسة إثنوغرافية وتاريخية، الجزء الأول، ترجمة: محمد أونيا وعبد المجيد عزوزي وعبد الحميد الهراس، منشورات صوت الديموقراطيين المغاربة بهولنده، 2007، الطبعة 1.

5- حيدر جواد كاظم العميدي ، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة: (شواطئ الجنوح) أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية (النسخة الإلكترونية)، المجلد 4، العدد 1.

6- مارسيل فريد فون، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة والفنون، القاهرة، 1993.

7- علال ركوك، أصالة الفروسية بالمغرب، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 10، السنة 3، 2010.

فن المَشْيَخَة بالمغرب الشرقي

إسهام في تأريخ الفنون الشعبية المغربية وروادها

محمد العساوي

تهتم الأمم و الشعوب بموروثها الشعبي و تسعى إلى جمعه و الحفاظ عليه ليكون أداة تواصل بين الأجيال، و ليكون مادة ملهمة للمبدعين و الفنانين و الحرفيين و المثقفين على السواء، لأنه المصدر الأساس الذي يحفظ الخصوصية الحضارية للأمة، و يضع لها تفردها و تميزها بين الأمم، بالإضافة إلى أنه يحمل قيمتها التي تشيع فيها، فتتواصل بتواصله وفقا لنمط تطورها و حاجاتها.

والتراث الشعبي لأمة من الأمم تراث مشترك بين جميع أبنائها ومناطقها، لأنه يعبر عن ضميرها الجمعي، ويرسخ قيما نبيلة مشتركة، ويتوخى أهدافا حضارية واحدة لجميع متمثليه في الأمة، أما تنوعه فإنه دليل من دلائل عبقريتها، وفي الوقت نفسه فهو إثراء وإغناء لتراثها المشترك المرتبط بالبيئات ومتطلباتها وتوافق المواطنين مع مناخها وتضاريسها ومنتوجاتها.

وفي هذا الصدد يصنف المغرب كواحد من البلدان التي تتوفر على تراث ضارب في القدم بشقيه المادي واللامادي، والذي يختلف من منطقة لأخرى تبعا لخصوصيات جيو-تاريخية، وتبرز ضمنه الفنون الشعبية بمختلف تلاوينها، لكن تبقى الأغنية الشعبية وما يرافقها من كلمات ولحن

وموسيقى من أهم هذه الفنون.

فمن رقصة الكدرة والشعر الحساني بالصحراء، مرورا بأغنية العيطة بفروعها المختلفة بسهول المحيط الأطلسي، وبإيقاعات أحيدوس بجبال الأطلس، والطقطوقة الجبلية بالشمال، وصولا إلى رقصات الركادة والعلاوي والنهاري والمنكوشي، وفن المشيخة بجهة الشرق [1]، ويعتبر هذا اللون الأخير من أكثر الأنماط الغنائية الشعبية المعروفة لدى الكبير والصغير، وعند الإناث والذكور بدون استثناء، وهو ما يدفعنا لتسليط المزيد من الأضواء حوله متسائلين عن:

- ما مفهوم فن المشيخة وآلاته الموسيقية ومواضيعه؟
- ما السياق التاريخي لبروز هذا الفن؟
- من هم رواده وأشهر قصائدهم الزجلية؟

أولا: فن المشيخة: المفهوم – الآلات الموسيقية – المواضيع:

1 - مفهوم فن المشيخة:

فن المشيخة ، أو كما يسميه سكان الجهة الشرقية "التراث الغنائي البدوي" أو "تراث القصيدة البدوية"، هو أحد أنماط الفنون الشعبية الغنائية الزجلية المعروفة بهذه المنطقة، وهو يمثل شكلا فنيا أدبيا متميزا، فرض نفسه بوصفه ثقافة وفنا وفلكلورا منذ القدم، لا يقتصر على الآداء والنغمة فقط، وإنما على اللباس التقليدي الذي يرمز إلى هذه الجهة المتمثل في عباءة بيضاء، وعمامة صفراء أو بُنية وبيضاء تغطي الرأس، تسمى محليا ب"الرزة"، وكذا على آلاته البسيطة، فقد حرص الإنسان البدوي على الأغنية الأصيلة والحفاظ عليها، لذلك اتخذت اسم بدوي نسبة إلى سكان البدو، أما اسم "المشيخة" فهو مستوحى من الشيوخ الذين يؤدون هذه القصائد المرفوقة بلحن وآلات موسيقية.

2 - الآلات الموسيقية:

يعتمد فن المشيخة على القصائد الزجلية الملحنة، مرفقة في الآداء بآلتين موسيقيتين هما:

- **الگصْبة أو القَصْبة (الناي):** آلة هوائية لا يخلو منها التخت الموسيقي المغاربي، فهي من الآلات الأساسية في الموسيقى المغاربية، فقد ظهرت منذ عهد الفنيقيين [2]، تصنع من سيقان القصب البري، مفتوحة الطرفين، تشتمل على ثقوب وضعت بشكل يسمح بالتحكم في النغمات، يوجد منها نوعان: القصيرة وتحوي ثلاثة ثقوب، ومنها الطويلة وتحوي خمسة ثقوب أو ستة، وهذه الأخيرة هي المستعملة بكثرة لدى الشيوخ.
- **الگلاَّل (القلال):** يشبه إلى حد ما الدربوكة، لكنه أطول منها، يتراوح طوله ما بين المتر ونصف المتر، وقطره 20 سنتمتر، يحدث صوتا متميزا، ويصنع من ساق الصبار بعد تجفيفه وتجويفه، ويتم تثبيت قطعة من الجلد على أحد وجهيه، مع وترين رقيقين لإحداث الرنين، وينقر عليه بواسطة الأصبع[3].

وللإشارة فعدد أفراد مجموعة فن المشيخة غالبا ما يتكون من ثلاثة، يتوسطهم الشيخ الذي يؤدي القصيدة الزجلية (يمكن أن يكون هو الذي ألفها، أو يؤلفها زجال آخر ويمنحها للشيخ ليلحنها ويؤديها)، ويرافقه عازف على آلة الكَصبة يسمى "الگصَاصبي"، وآخر على إيقاع الگلال يدعى "الگلايلي".

3 - المواضيع:

تُعَبِّر مواضيع هذا النمط الغنائي الأصيل عن الواقع المعيشي للزجالين والشيوخ وعامة الناس، كما لا يغفل هؤلاء الشعراء "النظامة" أجناس شعرية قديمة، خاصة في نظم قصائد مختلفة تعالج النواحي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للوطن، بالإضافة للوعظ والإرشاد عن طريق القصيدة المؤداة، فكانت حينئذ القصيدة الدينية، والوطنية والعاطفية والوصفية.

فهذا المنتوج الغنائي أو الموروث الثقافي الشعبي في عمقه الشعري والدلالي، يؤدى من خلال "الحلقة"، ذلك الفضاء الرحب للتلاقي والتواصل وتبادل الأفكار والأشعار حول هذا الفن المتجذر بالمنطقة، وبالتالي الغناء أمام عامة الناس – قبل ظهور "الأسطوانات – 33 لفة و45 لفة" والكاسيط –، بجل مناطق الجهة الشرقية وأسواقها الكبرى التي تتحول كل يوم من الأسبوع

إلى حدث فني تستقطب من خلاله شيوخ المنطقة المشهورين[4].

ثانيا: فن المشيخة: إسهام في تأريخ الفن ورواده:

تمتاز المناطق الحدودية في جل دول العالم، بخصائص مشتركة سواء في الثقافة، أو العادات والتقاليد، أو اللهجات، أو في الفنون بمختلف أنواعها... والجهة الشرقية لا تستثنى من هذه القاعدة، باعتبارها متاخمة للحدود الجزائرية في جزئها الغربي، ويصنف فن المشيخة كواحد من من الفنون الشعبية المشتركة بين هذين المجالين الجغرافيين، وهو ما يحيلنا إلى التساؤل عن: ما هو الوطن الأصلي لهذا الفن؟ وفي أي حقبة زمنية ظهر؟ ومن قام بتأسيسه؟ ومن هم رواده؟

1 - فن المشيخة وإشكالية الهوية:

إن جل الدراسات والأبحاث المنجزة سواء بالمغرب أو الجزائر، أو حتى ببلدان أخرى اهتمت بالموضوع، تباينت حول مكان نشأة "فن المشيخة"، وهذا الاختلاف يمكن حصره في فرضيتين اثنتين مرجحتين بقوة لدى جل الباحثين والفنانين:

فالأولى تقر على أنه انطلق من الجزائر وبالضبط من المنطقة الغربية إذ أن أصله يعود إلى الموسيقى البدوية القديمة التي انتشرت في وهران وسيدي بلعباس والمناطق المجاورة[5]، فيما تذهب الفرضية الثانية إلى أن هذا النمط الغنائي الشعبي لا ينتمي إلى بيئة بعينها، بل هو امتداد لثقافة شعبية كان يؤمن بها سكان المجتمعات المغاربية، خاصة أنه ليس هناك معايير لانتماء نمط غنائي لمنطقة معيّنة[6].

و عموما مهما يكن من اختلاف بين الباحثين والفنانين حول إشكالية هوية المشيخة، فمن المؤكد أنها ترعرعت ما بين المنطقة الممتدة من غرب الجزائر (مدينة وهران ونواحيها) إلى شرق المغرب (مدينة وجدة ونواحيها)، ومن هاتين المنطقتين انتشرت على نطاق واسع.

وللإشارة فهذا الاختلاف في الهوية لا يتعلق فقط بهذا الفن، بل بجميع المظاهر التراثية التي لها علاقة بين الشعبين المغربي والجزائري، مثل اللباس، والأكلات الشعبية، والعادات، ...إلخ.

2 - فن المشيخة وإشكالية التأريخ:

إن الحديث عن أي فن لابد من البحث في تاريخه حتى ندرك التطورات التي مر منها ليصل إلى ما وصل إليه، وفي هذا الإطار لا يستثنى فن المشيخة من هذه القاعدة، إذ مر بمجموعة من المحطات التاريخية وإن كانت هناك روايات متضاربة حول تاريخ انطلاقته فمنهم من يؤرخه بظهور الأزجال والموشحات، في منتصف القرن الرابع الهجري وقد شاع بعد زحف الملايين من القبائل العربية على المنطقة المغاربية في منتصف القرن الخامس الهجري[7]، وبعضهم يؤكد على أنه ظهر خلال القرن 18م مع الزحف الإسباني على الجزائر، وأزمة الثلاثين سنة بعد وفاة السلطان المولى إسماعيل في المغرب[8]، في حين يرجعه آخرون إلى القرن 19م مع الضغوط الاستعمارية التي تعرضت لها البلدان المغاربية[9]، بينما يرى فريق آخر من الباحثين والفنانين أنه برز مع المقاومة المسلحة ضد التواجد الاستعماري الفرنسي بالمنطقة خلال القرن 20م[10].

إن تضارب الآراء حول وضع تأريخ محدد لفن المشيخة، مرده غياب وثائق ومصادر تاريخية تناولت الموضوع، فالتواريخ المذكورة سالفا تعتبر كاجتهادات من قبل الباحثين وضعت على الأقل ترسيمة زمنية لهذا الفن، ومن خلالها يمكن التأكيد على أن المشيخة تعود لقرون طويلة على الأقل مع الفتح العربي الإسلامي للمنطقة، وما يعزز هذا القول هو كون جل القصائد الزجلية المؤداة من قبل الشيوخ لغتها العربية، لكن هذا النمط الغنائي لمع بشكل بارز خلال القرن 20م، حينما ظهر مجموعة من الشيوخ الذين تألقوا بآدائهم ولحنهم، وهو ما جعل هذا اللون الغنائي يخرج من المحلية إلى الازدهار والشهرة، ولا ننسى أنه ساهم خلال سبعينات القرن الماضي في ميلاد فن جديد سمي ب "الراي"، عن طريق مجموعة من الشباب الذين حافظوا على فن المشيخة في هيكله وجوهره، وأدخلوا عليه آلات جديدة عصرية جعلته يتألق عالميا.

3 - رواد فن المشيخة:

لا تزال ساكنة الجهة الشرقية تحتفظ بأسماء مؤسسي فن المشيخة الذين لعبوا دورا بارزا في نشره على نطاق واسع والمحافظة عليه، ومحاولة إيصاله للعالمية من خلال المشاركة في مجموعة من المهرجانات الدولية،

وهؤلاء الرواد هم:

- الشيخ محمد اليونسي – الشيخ الماحي – الشيخ علي التينساني من أحفير.
- الشيخ أحمد ليو (كفيف) من بركان.
- الشيخ عبد الله المكانة – الشيخ محمد السهول – الشيخ المير الطيب لوكيلي – الشيخ الجيلالي – الشيخ زويتينة – الشيخ المهدي والشيخ علال من وجدة.
- الشيخ أحمد لوكيلي من تاوريرت.
- الشيخ أحمد زنتار الكيلي من بوعرفة.
- الشيخ المنصوري من السعيدية.
- الشيخ علي الزكراوي ورمضان كوال من جرادة.
- الشيخ اليوسفي من الناظور، إلخ.

أما حضور الإناث في هذا المجال الفني يبقى محتشما باستثناء بعض الأسماء التي احتفظت بها الذاكرة الجماعية: كالشيخة الوازنة، الشيخة الخامسة، الشيخة جمعة، والشيخة خيرة، إذ كن يرددن قصائدهن في المناسبات الدينية والأعراس، ويرجع ضعف مساهمة المرأة في فن المشيخة إلى كون المنطقة محافظة منذ فترات طويلة من تاريخ المغرب.

وكما ذكرنا سالفا على أن هذا النمط الغنائي برز بكافة مناطق الجهة، لكن يمكن القول على أنه لمع بشكل واضح في مناطق أحفير مع الشيخ محمد اليونسي، وفي بركان مع الشيخ أحمد ليو، وفي وجدة مع الشيخ عبد الله المكانة، نظرا للكم الهائل من القصائد الزجلية التي تغنوا بها محليا وعالميا، وهو ما يجعلنا نسبر أغوار عالم المشيخة من خلال نموذج قيدوم

وعميد الزجالين بالمغرب الشرقي: الشيخ محمد اليونسي، محاولة منا للإسهام في تأريخ هذا اللون الغنائي.

الشيخ محمد اليونسي:

ولد المرحوم الشيخ محمد اليونسي المكنى ب"القلاع"[12] سنة 1927م بقبيلة "أولاد المُنَكَار" ضواحي مدينة أحفير، التي تبعد عن مدينة وجدة بحوالي 40 كلم وب 20 كلم عن مدينة بركان، وتوفي سنة 2008م ببركان، وهو أب لأربعة أبناء.

ولج الكتاب في صغره وحفظ القرآن الكريم، برزت موهبته في الأغنية البدوية مبكرا، رحل إلى فرنسا بهدف العمل مرتين، كانت الأولى سنة 1956م، والثانية سنة 1960م، وهما المرحلتين اللتين أثرتا بشكل كبير في حياته، حيث بصمت قصائده وأغانيه مختلف مواضيع الهجرة والاغتراب، قبل أن يعود بصفة نهائية إلى المغرب ويستقر بمدينة بركان ويتفرغ للنظم والغناء.

كان الشيخ محمد اليونسي هرما من أهرام فن المشيخة على مدى أكثر من نصف قرن بالجهة الشرقية وغرب الجزائر وفرنسا، حتى أنه لقب بسفير الأغنية البدوية بالمغرب، وغنى المرحوم مشاكل الناس ومعاناتهم وظواهر المجتمع والحضارة، وألّف عشرات القصائد التراثية في الكلام الموزون تجمع بين الديني والعاطفي والوطني، كما كان شيخا وأستاذا للعديد من الشيوخ والشبان ومعينا لا ينضب للدارسين والأساتذة الباحثين في التراث البدوي الأصيل[11].

خلف الشيخ محمد اليونسي مجموعة تراثية دسمة من القصائد الزجلية نذكر منها:

- "آش داني نحوس على الأمان".
- "رابحة".
- "المرسم".
- "الزازوية والزويزو".
- "عائشة".
- "دوك القاصدين باريس".

- "الغادي لبلاد الغربة".
- "يا كلبي".
- "سيدي فزوان".

لكن تبقى أشهرهم قصيدة "الباسبور لخضر"، التي لقيت شهرة كبيرة ولازالت راسخة لحد الساعة في أذهان المجتمع، مؤلفها الأصلي هو الزجال أحمد بنهاري المنحدر من مدينة أحفير، سلمها لصديقه الشيخ اليونسي الذي أداها لأول مرة في سنة 1965م بفرنسا، وبعدها رددها في مجموعة من المحافل الوطنية والدولية، وتتجلى قيمة هذه القصيدة الزجلية في كونها لامست واقع المهاجر المغربي بالديار الأوربية وما عاناه من قهر وغربة وعزلة...كما تحكي هذه القصيدة التي تصل مدتها الزمنية في الأداء إلى أربعة عشر دقيقة وبأربعة وثمانين بيتا شعريا زجليا، تفاصيل الهجرة من المغرب إلى فرنسا أي من نقطة الانطلاقة إلى غاية الرجوع إلى أرض الوطن بعد قضاء عدة سنوات في المهجر، فهي بمثابة رحلة وصفية ذهابا وإقامة وإيابا، وجاء في مطلع هذه القصيدة الشهيرة:

حنّا غُربة وطالت غربتنا ونار الغربة كواتنا
مابين العينين
إيلا حنا حْيين ساعَ نرجعو لوطنا وإيلا
متنا يدفنونا ناس آخرين
* * *
ما دراك يوم صديت خاطر وخارج من
بلادي غادي حواس
وصلت لباري [13] وضحيت مقصر وَالفت يا
خوتي بلدان الناس
* * *
رفدت [14] الباصبور لخضر وقلت أنا دي
خيار الحياة
جبرت البابور يرجى في المرسى مسطرة
بالرايات
* * *
نهار اللي مشيت خاطر ودعت أحبابي
وقلبي مهموم
خليت أميمتي تنوح وتقول وليدي مشالي
للروم
* * *
فراق أغزالي يشيب وداك اليوم عمرو ما
ننساه
هيا بدموعها ذوب وأنا قلبي عالم عليه الله
* * *
ركبت أنا معا أصحابي وبايتين في البحر
والموجات
في أرض اسبانيا أصبحنا في مَلَقَا نزلتني
بالذات...[14]

الهوامش :

(1) جهة الشرق: هي إحدى جهات المغرب الإثنا عشر، يحدها شمالا البحر الأبيض المتوسط، شرقا الجزائر، غربا سلسلة جبال الريف، ومن الجنوب تحدها المناطق شبه الصحراوية، تبلغ مساحتها 90.127km، وبعدد سكان يبلغ حوالي: 2.314.346 نسمة، وتقسم هذه الجهة إلى ثمانية أقاليم وهي: وجدة – بركان –الناظور– الدريوش– گرسيف– تاوريرت –جرادة – فگيك.

(2) عبد العزيز بن عبد الجليل، "مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية"، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ماي 1983، ص.17.

(3) الزبير مهداد، "رقصة العلاوي (الدبكة المغاربية)"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين: العدد 26 ، 2014، صص. 122–121.

(4) ميمون راكب، "باحث مهتم بتراث الجهة الشرقية"، (عن البرنامج الإذاعي: "تراث بلادي"، الإذاعة الوطنية، 18 دجنبر 2010).

(5) سعيد خطيبي، "أعراس النار... قصة الراي"، الجزائر: جمعية البيت للثقافة والفنون، 2010، ص.31.

(6) بلقاسم الجطاري، أستاذ الدراسات الأمازيغية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، (عن الجريدة الإلكترونية هسبريس: https://www.hespress.com/writers/262730.html).

(7) شقرون غوتي، "الأغنية البدوية الثورية"، رسالة ماجستر، الجزائر: جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية –قسم الثقافة الشعبية–، 2004–2005، ص.73.

(8) الحاج ملياني، محاضرة حول "تاريخ الراي: حكاية فن من الخالدي إلى خوسيلتو الباهية فالمرحوم حسني وآخرين، المركز الثقافي الفرنسي، وهران، 13–04–2015.

(9) بوزيان بن عاشور، صحفي وباحث، (عن برنامج ألوان بلادي، قناة الجزائرية، 2016).

(10) محمد كالي، صحفي وباحث، (عن برنامج ألوان بلادي، قناة الجزائرية، 2016).

(11) لقب بالقلاع نسبة إلى مدرسة القلعة بقبيلة أولاد المنكار، التي درس بها محمد اليونسي في صغره.

(12) عبد القادر كترة، "المرحوم الشيخ محمد اليونسي صاحب رائعة الباسبور لخضر: أمير وسفير الأغنية البدوية بالمغرب العربي، 02/09/2009، (عن الموقع الإلكتروني وجدة سيتي: http://www.oujdacity.net/regional-article-21831-ar/regional-article-21831-ar.html).

(13) باري: يقصد بها باريس.

(14) رفدت: يقصد بها أخذت.

(15) للاستماع لقصيدة "الباسبور لخضر" بكاملها مع لحنها، يمكن الاطلاع على الموقع الإلكتروني: https://www.you-

خاتمة:

في خاتمة هذا المقال يتضح لنا أن فن المشيخة مكون أساسي من مكونات شخصية المنطقة الشرقية، وهو بمثابة تعبير عن واقع اجتماعي، فرض نفسه منذ حقبة تاريخية طويلة، جعلت الرواد يتفنون ويبرعون في إلقائه، أملا من الأجيال أن تحفاظ عليه وتتمسك به، وتحاول منعه من تأثيرات العولمة.

فنون الفرجة الحضرية في مغرب القرن التاسع عشر

الزبير مهداد

بوصول السلطان العلوي سيدي محمد بن عبد الله (محمد الثالث) إلى الحكم سنة 1757م، بدأت مرحلة الاستقرار والانفتاح، أعاد خلالها هذا السلطان بناء الدولة المغربية، ووجه اهتمامه للاقتصاد التضامني، وأنعش الحياة الثقافية، وأصلح التعليم.

استهدف السلطان ببرنامجه الإصلاحي كل مجالات الحياة السياسية والديبلوماسية والعسكرية والفلاحية والاقتصادية والعلمية التعليمية؛ فشهدعهده نشاطا ثقافيا وفنيا ملحوظا، تمثل في وفرة المثقفين وكثرة التصانيف في الفنون الأدبية، وأصبحت كل المدن الكبرى مراكز ثقافية، وانبعثت الفنون التطبيقية التي ما زالت آثارها في المباني والحرف تشهد على تطورها ورقيها؛ كما تعزز التراث الثقافي غير المادي بأشكال تعبير جديدة، أضحى يتوارثها المغاربة أبا عن جد، فيسهمون في تطويره وإنضاجه.

في البوادي المغربية، على امتداد المغرب شمالا وجنوبا، شرقا وغربا، لم يكن الناس يفوتون فرص الأعياد والمناسبات الشعبية، دون إقامة طقوس وتظاهرات وأنشطة لا تخلو من فرجة فنية، كطقوس الاستمطار التقليدية المسماة "ثاغنجا: المغرف" أو "ثاسليتونزار: عروس المطر" أو طقوس عاشوراء أو العنصرة، وما تتضمنانه من مشاهد تمثيلية أو غنائية، وكذا مواسم الأولياء وحفلات التبوريدة الاستعراضية الفنية الجميلة، وغير ذلك من الفعاليات والأنشطة الفرجوية التقليدية التي كان يستمتع بها الناس في البوادي على امتداد السنة، وقد صدرت دراسات كثيرة تعرف بها.

وفي هذا المقال سنحاول استعراض أشكال فنون الفرجة التي عرفتها المدن والأوساط الحضرية في القرن الثامن عشر الذي شهد بنهضتها وازدهارها، بفضل تولية السلطان سيدي محمد بن عبد الله، وسياسته التي توخت إنعاش الروح المغربية، وتحقيق نهضتها.

الاحتفال بعيد المولد النبوي

كان السلطان سيدي محمد بن عبد الله عالم حديث ومصلحا اجتماعيا،

مالكي المذهب حنبلي الاعتقاد، وعلى الرغم من ميله إلى المذهب الحنبلي، فلم يكن متشددا أحادي النظرة، بل كان متفتحا، معتدل الفكر، يتمتع بسعة صدر وذوق فني.

كانت للسلطان عناية كبيرة بعيد المولد النبوي الشريف، وكان يأمر بتزيين الجوامع وإضاءتها وفرشها، وإعداد موائد الطعام والحلوى والشاي، ويقيم حفله الذي يحضره العلماء وطلبة العلم والأعيان وغيرهم، ويدعو لإحيائه المنشدين والمسمعين والقراء، من مدن فاس وتطوان والرباط وسلا، حيث يتبارون في قراءة الهمزية والبردة، ويختم الحفل بتوزيع الهبات والمنح المالية على الحضور، تعبيرا عن الابتهاج بالمناسبة السعيدة .كما كانت تقوم بعض الطوائف الصوفية بإحياء الحفل في المساجد والزوايا والأضرحة، فيجتمع مريدوها للذكر والسماع.

وتواصلت كذلك استعراضات الشموع التي كانت تقام بالمناسبة في عدة مدن، كمراكش وفاس وسلا، واستقر بها الحال في مدينة سلا بعدما احتضنتها الزاوية الحسونية.ويجسد موكب الشموع بسلا طقوسا احتفالية عريقة حافظ عليها السلاويون على مدى عقود، فبات مكونا مهما من مكونات الذاكرة الثقافية المغربية. علاوة على كونه شكلا من أشكال التعبير عن البهجة بحلول ذكرى مولد سيد الأنام تتعدد فيه ألوان الفرح والعشق الصوفي. وينطلق الموسم بإقامة الاحتفالات بالزاوية الحسونية طيلة أسبوع، يتم خلالها إخراج هياكل الشموع، التي احتفظ بها طوال السنة في ضريح مولاي عبد الله بن حسون، شهرا قبل حلول العيد لترسل إلى منزل صانع الشمع من أجل زخرفتها من جديد. هكذا تتفنن يدالصناع التقليديين المغاربة، في إبداع الشموع وزخرفتها وتلوينها كما دأبت على ذلك منذ أزيد من خمسة قرون.

انتعاش فنون الموسيقى والسماع

كان للصوفية وأرباب الزوايا اهتمام كبير بالإنشاد والموسيقى؛ وقد اعتبر شيوخ التصوف السماع ركنا في الطريق، وكان كثير منهم يعمل الحضرة وتعمل بمحضره. فنشأت في كل الزوايا مراكز فنٍّ السماع، وأصبح لكل مركز أتباعه ومريدوه. وقد كان أرباب هذه الزوايا يتنافسون في خدمة فن السماع، فيحملون أتباعها على حفظ المستعملات الشعرية واستيعاب نغماتها عن طريق التلقين.

واشتهرت زوايا فاس وتطوان بتقاليدها الفنية في هذا المجال، حيث كان يجتمع المنشدون ويترنمون بالأمداح النبوية والأشعار الصوفية، وكانوا أحياناً يتجاوزون نطاق الإنشاد الصوتي إلى العزف بالآلات. بل لقد استطاع بعضهم القيام بإنجازات فنية أسهمت في ترقية الفن الموسيقي بالمغرب. ومن أعظم هذه الإنجازات اقتراح كبير الزاوية الفاسية أبي العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي المتوفى سنة 1164هـ تخصيص طبع رمل الماية بأشعار المديح النبوي. فطبع "رمل الماية" يبقى أفضل هذه الطبوع وأكثرها استعمالا. وقد ذهب المرحوم محمد الفاسي في تبرير ذلك بكون نوبة رمل الماية أقدر على استجلاء معاني التعظيم والجلال التي تليق بشخص الرسول الأعظم، وأن "نغماتها أنسب نغمات الموسيقى للتعبير عما يكنه المسلم المخلص من تقدير وإجلال لمقام الرسول عليه السلام" .

خلال عصر السلطان سيدي محمد بن عبد الله، أبدى المجتمع المغربي اهتماماً ملحوظاً بالموسيقى والغناء. خاصة وأن السلطان نفسه كان رقيق الذوق مرهف الإحساس، عرف عنه ولعه الكبير بالموسيقى وفنون السماع.

وأسهمت هذه الشروط الثقافية والظروف السياسية والاجتماعية المواتية في تألق هذا النشاط، ولمع نجم عدد كبير من الفنانين، الهواة والمحترفين، والشعراء الزجالين وكتاب الموشحات، ومن دارسي الموسيقى وجامعي نوباتها وقصائدها.

ومن الأسماء البارزة نذكر المهدي بن الطاهر الفاسي، وكان عازفا على الآلات الوترية، متقنا الإنشاد بالطبوع الأربعة والعشرين، وعبد الكريم بن زاكور، الذي كان عاملا للسلطان على تطوان، وصالح الحكماوي، ومحمد بن عبد الرحمن بن الحاج، وغيرهم .

كما تعد فترة حكم السلطان من أزهى فترات المدرسة الفاسية لموسيقى الآلة، المسماة أندلسية، حيث عرفت انتشارا وتوسعا، نحو الشمال فتم اعتمادها في تطوان، وتولى المهدي بن الطاهر الفاسي المتوفى عام 1764 نشر وتعليم مقاماتها وطبوعها التي تعلمها في فاس ومكناس .

نهضة الملحون

ولا يغيب عن البال أيضا النهضة المزدهرة الذي عرفها فن الملحون بعد التراجع الذي أصابه، هذا الفن الشعري الشعبي الغنائي، حظي بعناية السلطان سيدي محمد بن عبد الله كان ولوعا به، بل وتنسب له قصائد في هذا المجال الأدبي الفني، وكان يتولى شعراء الملحون برعايته، ويعنى بإبداعهم ونظمهم، وتميزت فترة حكمه بظهور

شعراء مبدعين متميزين بنظمهم البديع الذي تجلى في قصائدهم التي تناولت موضوعات شتى، بين المديح الديني والمديح السلطاني والأغراض الاجتماعية والعاطفية.

ومن شعراء الفترة: الجيلالي امتيرد وسيدي عبد السلام الشرقاوي بسلا، وسيدي قدور العلمي بمكناس، ومحمد النجار وعبد القادر بن عبد الرحمن بوخريص ومحمد بن علي العمراني وغيرهم.

بل وعلى يد الشاعر الجيلالي امتيرد الذي لمع نجمه في عهد السلطان، سيتطور فن الملحون، بابتكار ضرب جديد منه سمي "السوسي"، ويعتمد شكلا يحضر فيه الشعر في المطالع والخواتم واللازمة، ويحضر النثر الانسيابي الخالي من القواعد في الوسط، ويغيب فيه السجع، إلا ما كان عفويا.

سلطان الطلبة

تأثرت الحياة المدرسية خلال أحداث الفتنة التي عصفت بالمغرب، فتراجع الطلب الاجتماعي على التعليم، وخربت المراكز العلمية، وانزوى من بقي حيا من العلماء في منازلهم خشية الأذى، وخربت المدارس وتعطلت كثير من مظاهر الحياة التعليمية.

وخلال عهد السلطان، استرجعت الحياة العلمية بعضا من نشاطها وحيويتها، ومن ذلك تم إحياء طقوس الاحتفال بسلطان الطلبة، هذا الحفل الذي سنّه المولى رشيد العلوي لطلبة العلم بالقرويين، يقيم طلبة القرويين في فصل الربيع مخيما ترفيهيا على ضفاف واد فاس أو سبو، يقيمون فيه مدة أسبوع صحبة شيوخهم وأساتذتهم، وفيه يختار الطلبة واحدا منهم ينصبونه سلطانا عليهم يعترف به السلطان الرسمي للبلاد مدة أسبوع، ويختار حكومته ووزراءه، ويتخذ مظاهر الأبهة، ويحاط بالحجاب والحراس الذين يبعث بهم السلطان الرسمي، ويصلي في جامع الأندلس صلاة الجمعة وبكيفية رسمية يحضرها جمهور أهل فاس، وتغلق الدكاكين يوم الحفل أبوابها، ويخصص لسلطان الطلبة لقاء رسمي مع السلطان، في حفل عام كبير بالمكان الذي تنصب فيه سرادق الحفل، وبذلك تنتهي الاحتفالات ويعود سلطان الطلبة بعد أسبوع إلى دراسته العادية.

هذا الاحتفال الطلابي الشبابي، كان مناسبة لإقامة أنشطة الفرجة، لا يخلو من مشاهد تمثيل شعبي، وهزل، وعورض موسيقية وغنائية، والمنافسة في إبداع قصائد الملحون الشعبي والشعر الفصيح.

وبعد انتعاش الحياة التعليمية بجامع ابن يوسف بمراكش، وعمارته بالطلبة والعلماء، احتفل طلبة العلم بالجامع بسلطان الطلبة أيضا، حيث نظموا موكبا اتجه لصلاة الجمعة بمسجد ابن يوسف، في حين أقيم مخيم الطلبة في حومة رياض العروسة. كما قام الطلبة بزناتة ومديونة بأحواز الدار البيضاء، وبقبائل أخرى بجبالة والأطلس بتنظيم حفلات مشابهة.

ابتكار فن البساط

يعتبر البساط مسرحا ترفيهيا يعود تاريخ نشأته إلى القرن الثامن عشر، هذا الفن الفرجوي كان يقدم أمام حضرة السلطان محمد بن عبد الله.

ويقال إن مدينة مراكش كانت هي المهد الأول لهذا الفن، ثم انتشر في باقي المدن المغربية، تتألف الفرقة من عدة شخوص، فهناك أولا شخصية "الساط" الذي يمثل القوة والشجاعة وحب الإقدام والمغامرة، ثم يأتي بعده "الياهو"، أي اليهودي. وفي مقابل هاتين الشخصيتين، نجد "حديدان" الذي يتميز بأوصاف حميدة، كنسيان الذات، وطهارة النفس، وحب الآخرين، إلى غير ذلك من الفضائل، التي تجعله محبوبا، خصوصا وأنه يحمل في

مواقفه رسالة صاحب التمثيلية، كما أنه يمسك بأطراف الحادثة وألغازها ، وكان المغاربة يطلقون على الممثل لقب "بوهو" وفي الجنوب يسمونه "المسيح". وبالرغم من أن نفس الشخوص تأتي دوما في تمثيلية البساط، فإن موضوعها يتغير ويتجدد).

هذا المسرح كان يتوخى عدة غايات، فإلى جانب مهمته الأساسية وهي الفرجة والترفيه، فإنه كان أيضا كذلك أداة للنقد الاجتماعي، ووسيلة لتبليغ انتقادات الناس وشكواهم من رجال السلطة أو غيرهم إلى الملك . كما أنه يمكن من الكشف عن عيوب المجتمع وفضح الممارسات المشبوهة التي لا يكون هنالك سبيل لإعلانها وإدانتها سوى بتشخيص أطوارها أمام أولي الأمر، في قالب فني انتقادي هزلي، يعتمد الرمز والمجاز أحيانا والتصريح المباشر أحيانا أخرى.

كان هؤلاء الفنانون يقدمون إلى المدن الملكية: فاس ومكناس ومراكش والرباط بمناسبة عاشوراء، فيقصدون القصر الملكي في جو من الفكاهة والمرح وسط فضول الكبار والصغار من عامة الشعب ، وحين يصلون إلى المشور السلطاني يشرعون في أداء ألعابهم ورقصاتهم وفكاهاتهم وتمثيلهم.كان السلطان يحيط "المبسطين" بحفاوة كبرى.

ثم انتقلت فرجاته بعد ذلك إلى المنازل والساحات العمومية قبل أن يتفرع إلى أشكال عديدة من التمثيل الهزلي الانتقادي والتمثيل الطرقي الديني. لكن أهم فرجات مسرح البساط هي التي كانت تقدم بدار المخزن، أي في حضرة الملوك العلويين الذين كانوا يرعون هذا الفن الشعبي لاعتبارات عديدة، يأتي في مقدمتها الاتصال المباشر برعاياهم، ثم المشاركة في احتفالاتهم والاطلاع على مشاكلهم اليومية.

مسرح البساط يستمد قوته، وبالتالي مشروعيته من امتداداته الشعبية عند السكان الذين شكلوا جمهوره الممتاز، ومن الهامش الذي تركته السلطة للإبداع وحرية التعبير الفني.

هذه النهضة الفنية التي بدأت مؤشراتها في البروز لم يكتب لها أن تواصل الاستمرار والنضج والتطور، إذ سرعان ما تراجع النشاط الفني الموسيقي والتمثيلي، مع إطلالة القرن التاسع عشر بعيد وفاة السلطان سيدي محمد بن عبد الله، وتولية ابنيه السلطانين المولي يزيد والمولى سليمان اللذين أبديا ميولا محافظة، فتخليا عن المشروع الإصلاحي لوالدهما؛ففي عصرهما انفتح الباب على مصراعيه لدخول بوادر الفكر المتشدد، فحوصرت الزوايا ومُنعت من إقامة جلسات السماع بترويج فتاوى تحرمها، كما مُنعت من تنظيم مواسمها السنوية، فتراجعت الموسيقى المغربية وفنون الأداء، وحلقات التمثيل التقليدي التي كانت تقام في المناسبات الدينية.

شاعر الفكاهة في الشعر الملحون الراحل مولاي اسماعيل العلوي السلسولي

أنس الملحوني

عن سن الخامسة والستين من عمره، غادرنا إلى دار البقاء أحدُ كبار فرسان الملحون والزجل في الوقت الراهن، وأكثرهم إنتاجية وديناميةً، لم يترك أي منطقة مغربية تُعنى بفن الملحون إلا وزارها واحتك بشيوخها ونُظَّامِها، وانصهر بينهم عازفا ومنشدا وناظما محنكا.

استطاع – بفضل موهبته الخلاقة – أن يَخطَط لنفسه مسارا إبداعيا متميزا أصبحنا لا نزيغ عنه ونحن نستمتع بصوره الشعرية. ورغم أن ديوانه الشعري مترامي الأغراض والموضوعات، إلا أن تخصصه في الشعر الفكاهي بوأه مكانةَ رائدِ الفكاهةِ في الشعر الملحون بلا منازع: إنه الشريف المرحُ الطَّبع، صاحبُ الأخلاق الفضيلة، الودود العشرة والرُّفقة، الفنان مولاي اسماعيل العلوي السلسولي.

تعرفت عليه وأنا أواكب جلسات رجال الملحون الأسبوعية، أو خلال المهرجانات الربيعية، وأثناء حفلات "النْزاهة" بطقوسها التي تجمع "المْلاحْنِيَّة" إلى جانب "الدقَايْقِيَّة" على السواء، حيث كنت منبهرا بما كان يقدمه، وكيف كان الجميع يتابعه بمتعة نحسها برفقة كبار المنشدين، تارة أقف عليه منشدا، وتارة أخرى متأبطا لآلة عود أو دربوكة أو آلة كمان.

ومع توالي السنين، أدركت بأن الرجل يحمل معه بحرا لاساحل له من الأزجال والأشعار والقصائد الملحونية والسكيتشات والمونولوگات وأنماطاً إبداعية أخرى كان يحار في تسميتها، فيقول عنها بأنها "قيَاسْ مبْتكَرْ".

كان يزورنا بمنزلنا بين الفينة والأخرى، وتجمعه ووالدي جلساتٌ من الحوار والأخذ والعطاء، وكنت آنذاك لا أقدر على فك جوانب عدة من تلك النقاشات حول "القْيَاسات" و"المْرَمّاتْ" و "العَرُوضْ الخاص بفن الملحون".. فكنت أضع ما بين يدي من مشاغل، وأطْلق العنان لسمعي وبصري وجوارحي حتى بدأتْ تتكون لَهُ في مخيلتي صورةٌ نُظرة زاهية.

إن الحديث عن الفنان الراحل مولاي اسماعيل العلوي السلسولي، هو حديث عن سيرة حافلة بالذكريات

والعظات، بالبذل والعطاء، بالإنتاج الشعري الغزير الذي نتوقف عند جانب الفكاهة فيه، بعد جولة مقتضبة في مرحلة طفولته التي تعتبر من أغنى مراحل حياته.

1. طفولة في ضيافة الثقافة الشعبية المراكشية:

يعتبر الراحل من مواليد مدينة مراكش سنة 1949 بحومة السَّبْتِيِّين، درب السقاية، رقم 58، وهو الإبن الرابع من ثمان إخوة، لأسرة الشريف المقاوم مولاي العربي العلوي السلسولي والشريفة الفاضلة لالة عيشة العلوي الإسماعيلي.

ساهم منزل الأسرة الدائم الحركة والنشاط، والحومة العريقة التي استقرت بها شخصيات مراكشية شعبية وفنية، فصقل وجدان الطفل مولاي اسماعيل، فتأتى له مُرافقة فقهاء وشخصيات دينية وفنانين شعبيين، كان لهم الأثر الواضح في نمو وبروز موهبته الإبداعية، ومن هؤلاء الفقهاء أذكر: السيد مُحماد السّكُوري صاحبُ كُتَّاب مسجد سيدي عبد الله رزوق، السيد عبد الله الزواق المصنِّف صاحب كُتَّابٍ بطريق حومةِ أزبزط، السيد عباس بولحية صاحب كُتَّابِ درب الجَدِيدْ، وأخيرا السيد عبد الجبار الألماعي صاحب كُتَّاب تَقَانْدُونْت بدرب السقاية.

أما على مستوى الفنانين المبدعين، نجد الراحل مولاي اسماعيل العلوي قد تأثر بكل من:

الحاج محمد بن عمر الملحوني شيخ أشياخ مدينة مراكش في زمانه، شاعرٌ ورئيس جماعة ملتفة حوله بالنادي الشعبي المسمى ب"الطُّونَيَة". وكانت حانوت المرحوم الحاج ابريك فهار المُكَنَّى ب"البَهَّاتْ" البَرَّادْعِي بطريق الموقف، ناديا فنيا آخر تجتمع فيه هاته الجماعة التي يقول عنها الأستاذ الراحل عبد الله الشليح "الجْمَاعَة الحَرشَة"، فكان مولاي اسماعيل كثير التردد عليها، مُقَدما خدماته للسخرة وما شابه، وفي نفس الوقت مستمعا جيدا لما كان يدور من حوارات ونقاشات وإبداعات فنية مع ثلة من "المْقَدْمِين" مثل: المْعَلَّم عْلي المنسوم مقدم الطائفة الگناوية، المعلم عز الطاهر أخ "لكْسَاكَسْ" مقدم الدقة المراكشية، السيد بْريكْ المَزْريوي مُقَدم الطائفة الحمدوشية، وآخرين.

بالنسبة للعنصر النسوي، فهو الآخر قد شكل مصدر تأثير وتأثر، وكان له وقع كبير في خيال ووجدان مولاي اسماعيل السلسولي، وهنا لابد من الإشارة إلى: الشيخة خدوج فليفلة زوجة الحاج عرفة الصْمَايْطي، الشيخة السعدية مَنْكَالَة Mangala، وهي من أعذب الأصوات المتخصصة في فن العيطة، لالة زبيدة المْقَدْمَة على طائفة "الحضَّارات"، زينب بنت الصديق، آمنة بنت الجزار، لالة غيثة بنت مولاي الكبير، وأخريات في فن الهواري وتنشيط حفلات النساء في مختلف المناسبات...، إنها بعض الأسماء التي رافقت هذا الطفل في سن مبكرة، تأثر بها كثيرا حتى صار من هواة الإبداعات الفنية الشعبية الأصيلة.

ستتعمق هاته المحبة لكل ما هو أصيل في ثقافتنا الشعبية المغربية بعد التحاقه بكل من الكُتاب، وبعد ذلك بالكشفية الحسنية التي كان مقرها بساحة حومة السبتيين، وهناك سيقدم هذا الطفل أولى إبداعاته الشعرية، وسيكتشف بأن خياله الطفولي كان كريما معه بشكل ستظهر تجلياته فيما بعد.

2. الإرهاصات الأولى لكتابة الشعر الفكاهي:

في سنة 1957 ولج الراحل مدرسة "بَابْ الخْمِيسْ"، فكان مسايرا لهاته المرحلة التعليمية، ومتفوقا جدا فيها بفضل تعليمه الأولي الرصين في الكتاتيب القرآنية. وبقدر ما تفوق في دراسته، بقدر ما بدأ الشغب والمشاكسة يكبران معه: فعلى سبيل المثال، أصبح بمعية أخيه مولاي هاشم يتفنن في اختيارألقاب فكاهية مواتية لأقرانه، بل كان يصف البعض منهم بأشعار ملحنة وموقعة، فيُثير قلق وامتعاض البعض، وضحك البعض الآخر.

أصبح قلمه يطاوعه لكتابة سكيتشات فكاهية، وأغاني "مقلوبة" – كما كان يقول –؛ لقد كانت لديه القدرة على تغيير كلمات الأغاني الشهيرة من صورة الجد إلى صورة الهزل، مثل أغنية "المَسْرارَة"، التي تقول في مطلعها:

يا المَسْرارَة
ربِّي زيْنَك وْقَدَّكْ جْمِيلْ
يا المَسْرارَة،

فأصبحت بعد التعديل:

يا الـمَشْرَارَة
ربِّي طَيـرْكْ وْرْحَلْتِ فَاللـيـلْ
يا الـمَشْرَارَة.. إلخ.

وفي هذا الموضوع، أسوق مثالين آخرين يُبرزان شهية مولاي اسماعيل الطفل للكتابة الفكاهية:

في سنة 1960، نجده يلتقط صورة للمُعَلِّم بْريك "مُولْ لَمْجَابَنْ" حيث يقول فيها:

أمُولْ لَمْجَابَنْ راني جيعَانْ
عْطِيني نْغَلَّقْ هَاكْ الثَّمَنْ
قَالِّي تْسَنَّى وِيلا زرْبَانْ
حْسَبْ لَخْطَاوي خَلِّي لَغْنَانْ
هَاكْ الجْرِيدَة نَشْ الذبَّانْ
وَبدا كَيْكَرَّضْ كَرْشْ المَصْرَانْ
أعْطَانِي شْوِيَّة دقْتُو مَزْيَانْ
هَا أنْتَ شْبَعْتِ شُوفْ الكَلْيَانْ
شَادِّين النُّوبَة كَاعْدين فَمَانْ
طَلَقْ لَفْلُوسْ لا تْزَرْفِنِي يَا الشِّيطَانْ

وفي نفس السنة كذلك، كتب عن "السي عباس" الحلاق قائلا:

يَا الحَجَّام ارفَقْ بِيَّا
كَرَّطْ دِيرْ لِي صَلْعِيَّا
وَاشْ المُوسْ عَنْدَكْ مَاضِ
وَلا تَمْشِي عَنْدْ القَاضِي
قَنْدَشْ وارجَعْ فِي حَالَة
شَافْ راسِي بَالغُفَالَة
قَال لِّي يَا هَاذْ البْلاَ
رَاسَكْ مَا يَصْلَحْ لِيَّا
يَاكْ بَعْدا جبْتِي لَفْلُوسْ
ظَاهَرْ لِي وَجْهَكْ مَنْحُوس
جَلْدَكْ قَاسَحْ كِيفْ الكَامُوسْ
سِيرْ كَرَّطْ فَالجُوطِيَّا

مرت ست سنوات في مدرسة "بابْ الخميسْ" مُوقِّعا خلالها على سيرةٍ حافلة بالنشاط والهمة والتفوق، ومستفيدا من كفاءة أساتذة مغاربة وفرنسيين. بعدها سينتقل إلى إعدادية "عَرصَة المعاشْ"، وطيلة هاته الفترة، سيُدمن على ارتياد ساحة "جامع الفنا" الذائعة الصيت عالميا، والتجول في مختلف حلقاتها، فكان يحفظ بالسمع قصائد فن الملحون من أفواه الشيوخ مثل: الشيخ مولاي ابِّيهْ، الشيخ الحاج أحمد ولد السْكُوري، الشيخ ولد الطالب لحسن، الشيخ مولاي أحمد الفطِنْ المُكنى حَمَقَة، وآخرين.

فن المسرح، هو الآخر كان يستهويه ويجتذبه للجلوس والاستمتاع بحلقة الحاج باقشيش الأسود وصاحبه الشلح، حلقة عمر الميخِّي، حلقة الملك جَالُوقْ، حلقة المْعَلَّمْ فَلِيفْلَة.

وعند نهاية كل سنة دراسية، كان زملاء الراحل ينظمون حفلات في منازلهم فرحا بنجاحهم، فكانت بعض الأنماط الغنائية الشعبية والسكيتشات الهزلية من بين الفقرات الفنية، التي عبر فيها مولاي اسماعيل عن امتلاكه لكفايات فنية هائلة جدا: إنه قطب رحى هاته الاحتفاليات، فهو الممثل والمردد لبعض أغاني الحسين السلاوي وحميد الزاهير، والمنشد لبعض قصائد فن الملحون مثل: قصيدة "الحُرم يا رسول الله"، قصيدة "خْصَام البَاهْيَاتْ"، قصيدة "ياهَل بَهجة لمتون"، وقصيدة "المرسول"...

فكيف لهذا الطفل أن لا يتفاعل

إيجابيا مع هذه الأجواء الحميمية التي تُحيي صلة الأرحام بين الناس وتخفف على نفوسهم أعباء الحياة بأنواع الأهازيج التراثية الشعبية من عيساوة، كُريفْ الميزانْ، عيط الدقة وإنشادات فن الملحون الجذابة لمريدي الشيخ المرحوم الحاج محمد بن عمر الملحوني شاعر الجماعة المرصوصة التي كانت تضم آنذاك: أحمد بن حمان لعجيلة، شقيقه الحاج محمد قزبور، محمد بوستة الصويطة، عبد العزيز الداخيم المعروف بالعزيزي، الحاج ابريك البهَّات، محمد العطاوي المعروف بالعْسِكْري، عازف آلة الألطو بن ابراهيم "شقلاب"، الحاج امْحمَّد الملحوني، المرحوم الحربيلي، ومعهم رجال أخيار مثل الحاج عمر الصروف، الحاج الفاضل الدَّابِّي، الحاج الطيب الغرمالي، الحاج محمد بابا بالمقدم واللائحة طويلة.

3. إطلالة على جانب من الأشعار الفكاهية عند الراحل مولاي إسماعيل:

لا يجادل أي منتسب لفن الملحون في اعتبار الراحل مولاي اسماعيل العلوي السلسولي من شعراء الملحون المعاصرين الذين كتبوا في جل الأغراض، رغم أن شهرته الكبيرة تنحو باتجاه المواضيع الفكاهية، حتى لقبوه برائد الفكاهة في الشعر الملحون دون منازع.

تأرجح إنتاج مولاي اسماعيل ما بين الديني والدنيوي، ويمكن إجمالا حصر هذا الإرث الشعري في مواضيع من قبيل: الرثاء، الأذكار العيساوية، الوطني والقومي، المديح النبوي، مدح الأولياء والصالحين وأقطاب بعض المدن المغربية، جولات سياحية في بعض المدن المغربية، المعمار، الفكاهة، الرياضة، الربيعيات، الغزل والعشاقي، الرمضانيات، التوسلات، وقصائد كرّم من خلالها ثلة من رجال الفن والفكر والثقافة، وثلة أخرى من الأصدقاء والخلان.

في غرض الفكاهة، كتب الشيخ مولاي اسماعيل أكثر من ثلاثين قصيدة، أختار بعضا منها علها تبين عن النفس الشعري الفكاهي عند الراحل:

قصيدة "الضْرَايْرَات"، تناول فيها بسخرية كبيرة العلاقة التي تجمع زوجات نفس الرجل في أسرة واحدة، وربما في نفس المنزل، نظمها بتاريخ 13 رجب 1418 هجرية، حيث قال في حربتها:

قَصَّة وُفْرَاجَة تْضَحَكْ نَحْكِي لِكُم يا كْرَامْ
بين عْيَالاتْ فَالخْصَام
بْزُوجْ ضْرَايْرَاتْ سَمْعُوا وَ الرَجَلْ غَابْ فَالسْفَرْ

المنشد عبد العالي ابريكي من مدينة أرفود، وهو أحد الأصدقاء الأوفياء للشيخ السلسولي قد طلب من الراحل أن يكتب له - خصيصا - العديد من القصائد في باب الفكاهة، أذكر منها قصيدتي "السيكليس" و"الطوموبيل".

يقول مولاي اسماعيل في حربة قصيدة "السيكليس" التي نظمها بتاريخ 11 يوليوز 1994:

يَا الوَالَعْ بَالدَّرَّاجَات
زِيدْ قَرَّبْ تَسْمَعْ قَصَّة وُعِش مْعَاهَا +
وَاقْعَة فْحَانُوتْ السِّيكْلِيس

أما قصيدة "الطوموبيل"، التي نُظمت بتاريخ 10 أبريل 2009، والحديث هنا عن السيارة القديمة التي اشتراها الفنان عبد العالي من محجز بلدية مدينة أرفود، فقد قال الراحل في حقها:

قَصَّة مْعَ السِّيَارَة
لِكُم جِيتْ نَحْكِيهَا يَا الفْضَالْ
سَمْعُوهَا بَالتَّفْصِيل كِيفْ جْرَا لِي.

قصيدة "المُرَشَّح "، وهي من القصائد البديعة جدا، حيث يصف ذاك "المرشح" - الرجل السياسي - المنتخب - الذي لا نراه إلا مرة في ثلاث أو أربع سنوات، وكيف أنه يظهر للمواطنين متلهفا على المنصب والكرسي، وأنه لا يفي أبدا بوعوده، ورغم ذلك يستسلم له المواطن ويدعن لأكاذيبه وترهاته، حيث قال في هاته القصيدة التي نظمها يوم 30 غشت 1998:

فِينْ غَايَبْ المُرشَّحْ واشْ مَاجَابْ اخْبَارْ
فَايَضْ الوَادْ الحَارْ + عَنْدْنَا فالحُومَة
غَرقُوا دْيَارنَا يَا حَضْرَا

وقبل ذلك، استهل هاته القصيدة بسرابة قال في مطلعها:

مَالكْ أرَاسِي سَاهِي
لا تَبْقَى مَتْلَاهِي
رَدْ بَالكْ مَنْ الرْهُوطْ
هَذَاكْ لْذَاكْ يْضَاهِي
باللبَاسْ البَاهِي
زَادْ السَّنْطِيحَة شْرُوطْ
نَجِّينَا يَا إلاهِي
لاصَادَق لانَاهِي
صَبْحَاتْ الثَّقَة خْيُوطْ

قصيدة "الفار"، التي نظمها مولاي إسماعيل يوم 27 أكتوبر 2001، بطلب من أب الفنانة المتمكنة من إنشاد قصائد الملحون وصنائع الموسيقى الغرناطية، الفنانة سناء مرحتي، حيث قال في حربتها.

شَهـدُوا رانِي عيْيتْ مَنْ هَمْ الفَار
فَارْ بَلدِي مَنْحُوس فْدَاري
تَاقَبْ لَحيُوط وْ الفْرَاشْ واكَلْ هِيضُورَا

وفي هذا الغرض كذلك، تفنن الراحل مولاي اسماعيل في خلق العديد من اللوحات الكاريكاتورية من حياتنا اليومية، كما خلق صورا شعرية عبارة عن حوار يخرق فيه ناموس الطبيعة، فيصبح مدعاة للتفكه والضحك، من قبيل: " خْصَام مَطيشة والبصلة مع الفگوس"، أو "خْصَام الهَاتف الثابت والهاتف الجَوال"، أو "خصام الآلات الموسيقية" فيما بينها، "خصام المجمر" وبوطاگاز" و"الگدرة والكوكوت"، أو "خصام العگوزة وعروستها"، "خْصام الفروج البلدي والفروج الرومي"...

وتجدر الإشارة إلى أن كل قصيدة من هاته الروائع صاحبتها قصة واقعية، عاشها الشاعر أو سمع بها عبر أصدقائه، أو طُلب منه الكتابة في موضوعها، كقصيدة: "خصام الآلات الموسيقية" التي طلبها منه عازف الكمان المكناسي المتمير محمد الوارثي الذي تنبه إلى أن الراحل بحنكته وفطنته، نسي أن يرسم الحوار الذي يمكن أن ينتج عن خصام للآلات الموسيقية، وهو حوار لاشك وأنه فريد من نوعه، ففي يوم 22 دجنبر 2005، نظم مولاي اسماعيل هاته القصيدة التي قال في حربتها:

آلات المُوسِيقَى البَارَحْ تْعَايرُو كَانُوا
بِنَاتهُم فْحَفْلَة فَنِّيَة
العِيدَان وْكَمَنْجَاتْ وْ النَّاي طَرْ وْقَانُونْ

أما قصيدة "خصام مطيشة والبصلة مع الفگوس"، فلها هي الأخرى قصة مرتبطة بأحد شيوخ وعازفي فن الملحون بمراكش، هو الفنان سيدي أحمد الساخي "ولد الشيخ" والملقب ب " الفگوس" Al Faggouss، فهذا الشيخ، كلما ذُكر أمامه هذا المصطلح إلا وتقزز، فتظهر عليه أمارات الامتعاض، وقد يتفوه بألفاظ جد نابية، وهو معروف بذلك في حضيرة أهل الملحون سواء بمراكش أو على المستوى الوطني.

ففي يوم من الأيام وهو يحاور المرحوم مولاي اسماعيل، عبر الشيخ الساخي عن إعجابه بقصيدة دينية كان قد نظمها الراحل من قبل، فوعده مولاي اسماعيل العلوي السلسولي بأن يبعث له بنسخة منها لكي تبقى في خزانته. و بالفعل، وبعد عودته إلى مدينة آسفي، بعث بالقصيدة إلى عنوان سيدي أحمد الساخي الملقب ب "الفگوس"، لكنه عوض أن يبعث بالقصيدة الدينية التي أعْجبَ الفكوس بها، نظم الراحل قصيدة حملت اسم "الفگوسية" ضمَّنها مولاي اسماعيل حوارا " بين مطيشة والبصلة مع الفگوس" ، قال في حربتها:

آشْ رَا مَلاَ شَافْ النَّحْسْ يُوم الخْمِيسْ
بِينْ مَطِيشَة وَ البَصْلَة مْعَ الفَگُوسْ.

ومن الصور الاجتماعية التي رسم لنا الراحل وباقتدار شديد، علاقة "العْرُوسَة والعْگُوزَة"، وكيف أن الزوج يقف بينهما حائرا بين ارتباطه المقدس بأمه، وبين زوجته، هي علاقة متشنجة يختلط فيها الاجتماعي والنفسي بالاقتصادي. يقول مولاي اسماعيل في حربة القصيدة وقسمها الأول، وقد نظمها يوم 6 نونبر 2005:

طَلَّقْ لَمْرَا وْ ارتَاحْ أ الغَافَلْ لَبْنَاتْ اكْثَار خِيرْ واجَدْ بَغْزَارَا
اخْتَارْ زُوجَة بَنْتْ الحْلاَلْ وَ الأصَالَة و الزِّينْ

القسم 1

جَار حْدَايَا سَاكْنَة مْعَاهْ أمْـو شَرفَاتْ
مَنْ صْغُرْهَا نَكَارَا
يَقْطَعْ النَّفْسْ إلَى دْوَاتْ صَابَرْ لهَا مَسْكِينْ
عْگُوزَة هَذي تَشْبَه رْتِيلَة لَصْقَاتْ الحِيط تْمَشِي حَدَّارَا
علَى عكَازْ مْتَكْيَة بِهْ تْخَلَّفْ وْ مْتِينْ
عْمَرْهَا فَايَتْ لَمْيَا لْوجَهْ مْكَمَّشْ وَعْيُونْهَا تَظْهَرْ مَشْرَارَا
وَ الفَمْ كِيفْ البَزْطَامْ لْسَانُو مْضَى مَنْ سَكِّينْ
رَاسْهَا مَنْتُوفْ مْغَطْيَاه بْخَرْقَة كَحْلَة لُون الظْلاَمْ عَاطِي لِيمَارَا
للسْوَايَعْ المَنْحُوسَة وَ الدّبَازْ القَايَمْ فَالحِين
السْمِيَة أمِّي هَنُّو بَنْتْ عِيشُوشْ الفُوضَاوِي مَنْ كِبَارْ البَحَّارَا
وَرتَاتْ مَنُّو لَخْصَام غَالْبَة إبْلِيسْ اللَّعِينْ

تلكم بعض القصائد الملحونية التي تناول فيها الراحل مولاي اسماعيل العلوي السلسولي غرض الفكاهة في الشعر الملحون، أبدع فيه بصور شعرية من الواقع اليومي المعاش، وبقاموس ساهم في تداوله والإبقاء على مصطلحاته التي غدت عند جيل اليوم من العسير والمستعصي على الفهم.

مدرسة تطوان للفنون الجميلة

نظرة على النشأة والمسار

بنيونس عميروش

شهدت بدايات القرن الماضي استرسال ظهور اللوحة كـ "سند تصويري" مستقل بذاته في المغرب، ضمن ما خلفاه الاستيطانان الفرنسي (الجنوب) والإسباني (الشمال) من مظاهر التحديث والتمدُّن بالمدن الكبرى بخاصة. فيما ظلت اللوحة كإنتاج وممارسة أجنبيَّتَيْن مثار نقاش حول حدود إباحة "تمثيل الكائن الحي" (La représentation) الموصولة بـ "موقف" الإسلام من "الصورة" ومجاوراتها بالمعنى الذي تتضمن الرسم والتصوير، أكان التصوير على سند مبسوط (اللوحة) أو مجسدا بمادة صلبة (التمثال/ النحت). في سيِّر تحويل نمط العيش وقتئذ، وما واكبه من تطور مجتمعي ذات صلة بتقدم التقنية وانتشار الفوتوغرافيا والتصوير الزيتي، سيعمل الأوروبيون على تشجيع نوع من التصوير الفطري لدى عدد من المغاربة "الهواة" الذين استهوتهم حرفة التصوير la peinture، فيما نعتوا هذه التجارب الأولية لـ "تعبيرية" يدوية مستقلة والمُوَقَّعَة من قِبَل أشخاص لم يلجوا المدرسة في حياتهم بـ "الفن الساذج"، لعدم قدرتهم على "التمثيل" الوَفِيّ والدقيق للواقع المرئي.

بعد الاستقلال، وفي مقابل الرأي القائل بـ "سذاجة" الفن المحلي، ستعلن مدرسة تطوان للفنون الجميلة انتصارها للتمثيل، وتعمل على تبني تشخيص النموذج الإغريقي، باعتماد المناهج الأكاديمية في التطبيق، ضمن التأكيد على الأهمية القصوى للمهارة والتمكن من التقنيات وسائر القواعد الكلاسيكية في مسار تكوين الطلبة. هكذا لعبت دورا أساسا في انتشار الفن التشخيصي "الواقعي" بحماسة وطنية منسجمة مع الوفاء للذات والهوية. ومن ثمة، ساهمت بشكل مؤثر في تغيير

نظرة الوسط المغربي للرسم والتصوير والنحت، فيما امتصت امتدادات التحفظات تجاه التصوير التمثيلي، باعتباره من الأساليب التي تعكس التجليات البصرية والتعبيرية للبيئة وقضايا المجتمع بجمالياته وتناقضاته.

تعتبر المدرسة الإعدادية للفنون الجميلة بتطوان أول مؤسسة للتعليم الفني بالمغرب، إذ ينحدر تاريخ تدشينها إلى 12 دجنبر 1945 على يد الفنان الغرناطي المولد ماريانو بيرطوتشي Mariano Bertuchi (1879– 1955، المقيم بتطوان منذ 1930)[1]، وأُحْدِثَت بالفضاء الذي كان يشغل مركز الدراسات المغربية (بناية وزارة التعليم حاليا)، وبعدها تم التأسيس الرسمي بظهير خليفي سنة 1946[2]، وذلك إلى حين تدشين بنايتها الجديدة في 1957 من لدن المغفور له محمد الخامس الذي عَيَّن الفنان محمد السرغيني مديرا لها، ليعمل على مغربة مناهج التعليم في "المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بتطوان"، ويركز رهاناته في البحث عن أساتذة مغاربة أكفاء لتعويض الأساتذة الإسبان الذين رحلوا مع بداية الاستقلال (1956)، فاستقطب حينها مجموعة من الشباب المغاربة حديثي التخرج من المعاهد والمدارس الأوروبية العليا، كاليزيد العيساوي، التهامي داد القصري، المكي مغارة، سعد بن سفاج، محمد الناصري، علي نخشي وأحمد العمراني، فيما استجلب آخرين من الشباب في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات كعبد الواحد الصوردو، عبد السلام الجيدي، عبد السلام نوار، المعطي الداودي، خديجة بوسلام، فؤاد الخزناجي، أم البنين السلوي، بوعبيد بوزيد، عبد الكريم الوزاني، العربي بودريسة ومصطفى اليسفي، في اتجاه تحديث هيئة التدريس لتساير آخر

أطر مدرسة تطوان للفنون الجميلة

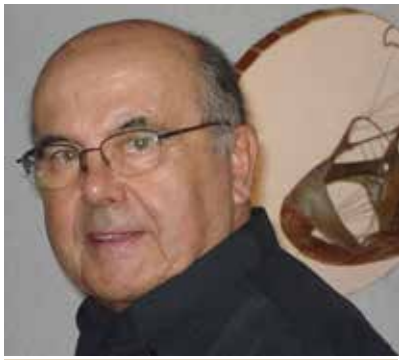
المستجدات الفنية بإدماج مواد دراسية جديدة، وعمل رفقة الأساتذة على وضع البرنامجين البيداغوجي والمنهجي للمدرسة كما يوضح الفنان بوعبيد بوزيد [3].

يعد **محمد السرغيني** (1923– 1991) أول الفنانين المغاربة ذوي التكوين الأكاديمي، إذ التحق بالمدرسة العليا سان فرناندو للفنون الجميلة بمدريد منذ 1942 ليحصل على شهادة الكفاءة كأستاذ لمادة الرسم والتصوير الزيتي بعد أن أنفق فيها خمس سنوات، فيما يعتبر من أول الذين سجلوا حضورهم الإبداعي بداية من 1941، تاريخ مشاركته في المعرض الجماعي الإسباني الأول للفنون والمهن بالمكتبة العامة بتطوان، فيما حاز على أول جائزة تقديرية في 1952 بمدريد، بعد أن نظم فيها أول معارضه الفردية سنة 1948، حيث استقبل النقد لوحات السرغيني حينذاك "بقدر من الفضول، وستتم الإشادة بتكوينه وتحكمه في تقنيات الفن التشكيلي وطريقة قراءته للواقع أيضا، ومع ذلك سينظر بغرابة إلى خطوطه وألوانه التي كانت قوية وتصل في أحايين كثيرة إلى درجة العنف" [4]، فالخط عنده يبرز البنية المعمارية للوحة، فيما يرتسم بحركية تعكس درجة انفعلاته وهو في حضرة الإنجاز لإضفاء قوة تعبيرية. ففي مقابل أعماله الميالة إلى الأسلوب الانطباعي بجعل اللمسة مثبَتَة بضربتها الأولى، محافظة على عنفوانها الضوئي كما في عديد البورتريهات والشخوص والمشاهد الطبيعية والمعمارية ("مقاطع قروية، 1948"، "الفدان – تطوان، 1956"، "شخص، 1957"، "منظر قروي، 1957"، "مدينة – تطوان، 1957"، "طلة على جبل غرغيز بتطوان،

الفنان محمد السرغيني

1964"...)، فإن العديد من لوحاته تطغى عليها السمة التعبيرية من خلال قوة الحركة وتوطيد الحدود بالبروز الحاد للخطوط التي تتداخل مع حركية التلوين ذي النزوع الرمادي ("ضفة واد لاو، 1970"، "مَدَنيّ، 1956"، "يتيمَتا الزلزال، 1960"...)، كما برز اهتمامه أكثر بأبواب الدور والبنايات التقليدية والقديمة في نهاية ثمانينيات القرن الماضي، لما تحمله من كثافة تعبيرية تعكس أبعاد تاريخية واجتماعية. كل هذا العشق في اقتطاع التجليات المشهدية القريبة منه في واقعيتها، لم يثنه بين الفينة والأخرى من خرق الالتزام بخَطِّيَّة النموذج كما ينطبع في حساب المنظور، عبر أعمال تنهل من التوليفات التكعيبية كما هي في لوحات مثل "طبيعة ميتة، 1957" و"الموسيقي، 1960"، بينما يذهب في أعمال أخرى إلى حد محو الموضوع "الواقعي" ضمن تكوينات تجريدية محضة تقوم على تركيب أشكال هندسية مسطحة وبسيطة، كما هي في "كوسموس، 1966" و"أشكال، 1967". لكن هذا التباين الأسلوبي العَرَضي وما رافقه من تنويع التقنيات والمواد (الصباغة الزيتية، الصباغة المائية Aquarelle، الأقلام الشمعية Pastels، الفحم Fu-sain، الرصاص)، يظل يعكس مزاج الفنان في تسجيل محطات مرحلية تتوق للحرية والبحث والخيال باستمرار، فيما تدفع به لفتح فجوات النمط التصويري الذي عُرف به بعامة، ضمن تعبيرية مشهدية لصيقة ببيئة العَيْش، بأجواء تطوان وجمالها المستفيض.

لم تدخر مدرسة الشمال جهدا في مقاومة البنيات الموروثة من مؤَسِّسِها بيرطوتشي الذي باتت لديه تطوان موطن استلهام، غير أن المؤسسة ستتمكن بفضل مديرها محمد السرغيني من



الفنان المكي مغارة

فتح دينامية جديدة مع فنانين وأساتذة من طينة **المكي مغارة** (1933 – 2009) وسعد بن سفاج اللَّذَيْن أبانا على نجاعة بحثهما التطبيقي تماشيا مع غنى الميولات الفنية العالمية الحديثة حينها، إذ وسَما المشهد التشكيلي الوطني لأول مرة بالنزوع المادي (La peintures ma-tiériste) منذ مطلع السبعينيات وإلى غاية بداية الثمانينيات، ضمن تركيبات تنهل من المد التجريدي باعتماد الرموز والعلامات واستنبات النتوء من خلال تثبيت نماذج مجسمة مختارة، مع مضاعفة طبيعة المَلامس والحياكات Textures.

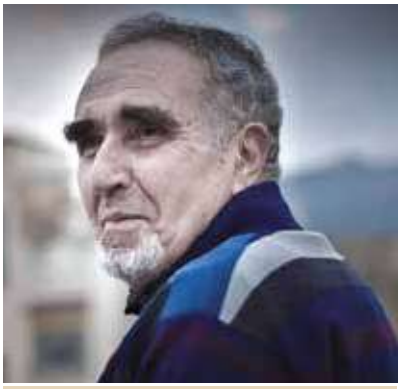
بعد إتمام تعليمه بمدرسة تطوان للفنون الجميلة التي ولجها في 1952، سيرحل المكي مغارة إلى إسبانيا في 1955 لاستكمال تعليمه بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بإشبيلية إلى غاية 1959، ثم بمدرسة مدريد العليا للفنون الجميلة. في نهاية تكوينه في 1960، سيتم تعيينه أستاذا بمدرسة تطوان. خلال مساره الطويل والزاخر بالعطاء، ظل يلاعب المرئي الملموس بأريحية تعبيرية طليقة، دون أن يتخذ له أسلوبا محددا وأحاديا، خاصة وقد تنوعت أعماله بين الرسم والغرافيك والتصوير والكولاج (باعتباره أول كولاجيست في المغرب كما يؤكد الفنان بوعبد بوزيد) والتصميم والحفر والنحت، إلى الدرجة التي تتداخل فيما بينها أحيانا. فمن البورتريهات والشخوص والطبيعة الجامدة إلى الأسواق والمناظر الطبيعية والحضرية التي تتخذ فيها تطوان ملمحها الأندلسي، لا نقف في أعماله فقط على الرؤية وماهيتها المشهدية فحسب، بقدر ما نغوص في تلمس جانبها العاطفي والمحسوس من خلال التفاصيل ومناطق النور الأخاذة، إلى جانب مساحات العتمة التي طبعت لوحاته في حقبة السبعينيات، وكل ذلك ضمن إبدالات بصرية وشعورية بين ما تحدثه اليد وتدمغه بلمسة العجينة، وما يمكن أن يصاحب فعل التصوير من حس وانفعال مبثوثَيْن بين ثنايا الخطوط والظلال والأضواء، وكذا الضبابية التي تربط الشخوص والخلفية في

عمل للفنان المكي مغارة

نحت للفنان

حوار يترجم أوجه السراب الذي وسم مزاج فترة من الثمانينيات. فيما أنجز العديد الأعمال النحتية وصمم العديد من القطع النقدية (بين 1974 و1977) بدقة متناهية لصالح بنك المغرب الذي سكها بالمعدن والنيكل والبرونز والفضة والذهب، وهي القطع التذكارية (السنة العالمية للمرأة، المسيرة الخضراء، السنة العالمية للطفل، المنظمة العالمية للفلاحة، الصيد الصناعي، الصناعة الفلاحية...)، وبدخولها ضمن الموروث النقدي الجاري، تمسي كفيلة بتخليد رسومه التصميمية الباذخة في التأليف. من ثمة، فإن الفنان المكي مغارة لم يوجِّه تجاربه داخل تصور مؤطَّر، غير أن التباينات والتحولات التي طرأت على كثافة إبداعاته، إنما تؤكد بذخ المسار وسداد المنهج.

بدوره، درس **سعد بن سفاج** (المولود في 1939) بمدرسة تطوان، وبمدرسة الفنون الجميلة بإشبيلية في 1957، وتابع دروس تاريخ الفن بمدرسة اللوفر بباريس، فيما استكمل تعليمه بالمدرسة العليا للفنون الجميلة Santa Isabel de Hungria بإشبيلية، ليُقْفِل مسار تكوينه في 1962. منذ عودته في 1965 وتعيينه أستاذا بمدرسة تطوان، حافظ على إيقاع إنتاجاته بحرفية عالية وروح مُغامِرة تتوخى التمَكُّن والمُغايَرَة.



الفنان سعد بن سفاج

حتى أن أعماله ذات المَيْل المادي والتي تستجيب للجمالية التجريدية، تشي على الدوام بمهاراته الأكاديمية الموصولة بدقة التشخيص والتفصيل، ضمن استرسالية تجريبية مكثفة، تستغور الخامات والأسناد والأساليب، فيما تدفع باللوحة لاستقبال ما لا ينحصر في طبيعة الصباغة وحدها، وبحنكة قل نظيرها. إلى جانب انتباهه إلى ضرورة إضفاء الحِسَّيْن اللَّمْسي والمادي (رمل، تراب، مسحوق المرمر، خيوط، حبال، أشياء ونماذج مجسمة مدمجة) على سطح اللوحة وإخراجها من طابعها المسطح والأملس منذ سبعينيات القرن الماضي، عمل على تجويد مقارباته التجريدية القائمة على صلابة البنية باعتماد التكوينات والأشكال الهندسية (الصليب والدائرة ...) التي تُقْرَأ كعلامات ضمن توليف محكم ومتراص. إذا كانت هذه الأخيرة ذات الصبغة البنائية والقائمة على المستقيمات والخطوط المنكسرة، فإن أعماله الموقَّعَة في الألفية الجديدة تتميز بالمنحنيات (Les courbes) التي ترسم الأجسام المتلئة والمُلْفتة. في هذه التجربة التي تمكننا من مَلامسة أهمية الخط La ligne كأساس في الإبداع التشكيلي، يقحمنا بن سفاج في الماهية الوجودية من خلال العري الرامز لأجساده الأنثوية المتلئة والمُغَلَّبَة داخل مستطيلات ومربعات بأوضاع طريفة تدفع للتأمل والتساؤل. أين تكمن الجمالية هنا في ظل الإقصاء التام للرقة والرشاقة؟ لعله ذلك القدر من الحس التكعيبي المنبثق من وجوه منحوتة بفخامة إغريقية، حيث النحت في هذا السياق نتيجة لتوليف خطي محكم ومتناغم مع الصبغة الصخرية البادية. ذلك أن النَّبْر الكروماتيكي يتقلص في التنويع، فيما يتناغم في التدرج الضوئي بين حدود فئة

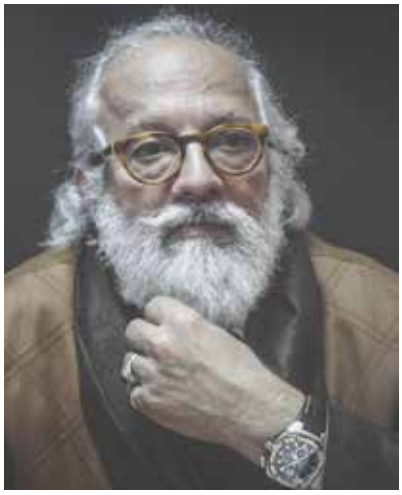
عمل للفنان سعد بن سفاج

الألوان الأرضية، ما يمنح الأجساد جاذبية إفريقية من خلال السُّمْرَة والملمح البرونزي، بينما الأزرق النيلي والأبيض المدمجان بعناية، وحدهما ما كفيلان بإضفاء برودة المدّ المتوسطي التي تُرَطِّب حرارة هذه العوالم الحالمة والماجنة، حيث طرق الأسلبة Stylisation المدفوعة بذروة التعبير، هي ما يجعل التدوير أساسا لإستطيقا خاصة وأنيقة.

إن الفنانَيْن سعد بن سفاج والمكي مغارة اللذين لم يأخذا مكانتهما اللائقة في فترة من الفترات الأولى وهما مستغرقَيْن في بحوثهما التشكيلية بصمت وثبات، استطاعا حقيقة أن يحفرا منعطفات فاعلة في مسار الفن المغربي المعاصر، باعتبارهما رائدَيْن مُؤَسِّسَيْن للجمالية الحديثة المتماهية مع المسار المُجَدِّد، من التشخيص إلى التجريد، والتشخيص في حالتهما لا ينحصر في الجمالية الكلاسيكية التي أدركا عمقها وأسرارها، بل بوصفها أسلوبية تحويلية، من الواقعية والانطباعية إلى التعبيرية والواقعية الجديدة، ومن ثمة إلى مختلف التداخلات الإبداعية بين التمثيل والتجريد ضمن تلاؤمية بديعة تنتصر لقوة التعبير. هذا دون إغفال

دورهما التدريسي بمدرسة تطوان، إلى جانب آخرين مثل الأستاذ والفنان عبد الله الفخار (1935 – 1991)، إذ سيكون لهم الفضل في تكوين أفواج عديدة من الطلبة الذين سيتبوؤون مكانة هامة في الحقل التشكيلي.

في هذا السياق، يعد الفنان **أحمد بن يسف** (مواليد 1945) النموذج الأكثر بروزا ضمن المنتسبين لمدرسة تطوان، والأكثر وفاء للنمط التشخيصي المُتماهي مع السِّمَة الواقعية التي تستقي طابعها من المشاهد المحلية وأجوائها، ليس استنادا إلى المحاكاة الصرفة، بل من منطلق "تحليلية" تعبيرية تجمع بين ظاهرها المشروط بصور المرئي، وباطنها الموصول بتفاعلات الفنان مع الموضوع ومكوناته. في حين، يبقى تشبثه بالتقنية الأكاديمية وروحها، نزوعا تعبيريا يقوم على اختيار واع، في الحين الذي تسعفه في إخصاب منظوره الموصول بإدماج نوازعه النفسية، المنبثقة من البعد الذاتي الذي يترجم جوهر التعبير، كما يتضح ذلك في معالجاته الخاصة بالمواضيع الاجتماعية، ذات الوَقْع "الدرامي"، ولذلك يؤكد على أن إضافة الحمامة البيضاء في اللوحة باستمرار، جاءت "للتخفيف من ألم اللوحة، وتلطيف قسوة الشقاء". مثل هذه الإضافات، إلى جانب مختلف التحويرات والانزياحات، هي ما يمنح أسلوبه طابعا مائزا، حتى في اللوحات التي قد تميل إلى الواقعية المفرطة (Hyperréalisme) أحيانا. غير أن كل اللوحات، المائية منها والزيتية بخاصة، تتخذ كثافتها التعبيرية من سرعة الأداء الذي يَحْفَظ حياة اللمسة وإشراق اللون، بناءً على المهارة الحرفية المرهونة بهضم القواعد الأكاديمية وأدواتها. هكذا، يبقى إيمانه بأهمية التمكن التقني، أحد الركائز الأساسية التي يقوم عليها العمل الفني، والدافع الذي جعله يشتغل بتفانٍ فائق، وبشكل



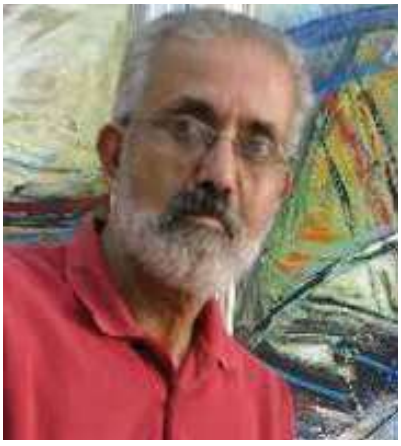
الفنان أحمد بن يسف

يومي، متنقلا بين الأسناد والخامات (الورق، القماش، الأكواريل، الصباغة الزيتية، الجدارية، الخزف، النحت...)، معلنا أن "هدفه هو الرسم طيلة حياته، ولا يعرف نفسه إلا رساما". وبالرغم من ازدواجية مزاجه الموزع بين إسبانيا والمغرب من حيث الإقامة والذوق (نشأ بتطوان واستكمل تكوينه بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بإشبيليا إلى غاية 1970)، ظل وفيا لقضايا بلده، لاستكشاف طبيعته ومعماره وشخوصه ودقائق أوضاعه، ضمن رؤية "تمثيلية" مارست تأثيرها على العديد من فناني الشمال على اختلاف أجيالهم. من ثمة،

عمل للفنان أحمد بن يسف

فإن الحضور المستدام للفنان أحمد بن يسف الذائع الصيت، يقربنا من مفهوم "الالتزام" لديه، كقضية شخصية، تعكس بروفايل الفنان المحترف كما شَكَّله عبر مساره الطويل، بترك يديه وذهنه بين القماشة والعجينة اللونية، لتثبيت موقعه في مادية اللوحة التي يستطيب العيش فيها.

ضمن الولع التشخيصي، نقف عند تجربة الفنان **بوعبيد بوزيد** (مواليد 1953) الذي توصل بعد عديد التجارب إلى مقاربة تشخيصية مُغايِرَة، تتوسل بالدقة التقنية والمعاجة اللونية التي تضع التضادات وتدرجاتها في خدمة المشهدية السينوغرافية القائمة على عنصر الضوء بالأساس، فيما يسير التأليف نحو تركيبية خاصة في الموضوع الذي ينزاح عن الوضعيات المرئية المألوفَة، إذ يقوم على نظرة خاصة لتجسيد التعدد ضمن وحدة متماسكة، التعدد المقروء في الشخوص التي يجعلها بوزيد واقفة تدير للناظر ظهرها، ضمن تلاحم كتلي من نفس الفئة العمرية (كهول، شباب، أطفال)، يجسد شريحة اجتماعية مصطفة ومتسائلة، فيما يعكس صور الإنسان الفاقد الاتجاه والإرادة، التائه في متاهة الضعف والهشاشة، المتطلع إلى أفق نوراني كفضاء حلمي مفتوح لا يحكمه العمق بمنطق المنظور Perspective، بقدر ما تحكمه الرؤية المنفرجة التي تكسر الحدود والحواجز. عبر مساره الممتد، "يظل بوزيد يمارس حركة ذهاب وإياب، في علاقته بالتراث والحداثة والمعاصرة. وهو يدعو طلبته والفنانين الشباب إلى ضرورة الإيمان بالحرية، وأهمية الاهتمام والاشتغال بالفن التجريدي، وفن التنصيبات وفن الأداء والفيديو والاشتغال في مجال الأشرطة المرسومة باستعمال اللوحات الإلكترونية، انطلاقا من ضرورة مسايرة الزمن" [5]. إنه



الفنان بوعبيد بوزيد

الحس التنويري الذي طالما ميزه، ليس بما خبره في تحولاته الواعية بين التجريد والتشخيص واطلاعه الواسع على تاريخ الفن فحسب، بل أيضا من خلال صفة الأستاذ والباحث والمثقف في شخصيته الحيوية والمشاركة، وحبه العارم لتراث تطوان التي تخرج من مدرستها في 1975، فيما استكمل دراسته العليا بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة ببروكسيل ليحصل على دبلوم الكفاءة في التصوير الزيتي وشهادة الدروس العليا في الرسم، ما سيخول تعيينه، منذ 1982، أستاذا بمدرسة تطوان الوطنية للفنون الجميلة التي صار تاريخها من صميم اهتماماته، حتى أن إحساسه بالمسؤولية تجاه إرثها التشكيلي، دفعه رفقة الفنان سعد بن سفاج إلى إيجاد الحل الكفيل بحفظ ذاكرتها وحمايتها من الاندثار. واستنادا إلى هذا الإصرار، ستعقد وزارة الثقافة في عهد وزيرها محمد الأشعري اتفاقية شراكة مع الحكومة المستقلة بالأندلس، من أجل إصلاح وتأهيل محطة القطار القديمة بتطوان، والتي ستتحول إلى "مركز تطوان للفن الحديث"، فانتدبت وزارة الثقافة الفنان بوعبيد بوزيد بمنحة من الحكومة الأندلسية المستقلة، من أجل الدراسة والتكوين في علم المتاحف الفنية بالمركز الأندلسي للفن المعاصر بإشبيلية، ليتم بعدها تعيينه مديرا لمركز تطوان للفن الحديث في 2007، وقد أصبح باحثا متخصصا في علم المتاحف، مثلما سهر على جمع الأعمال الفنية التي انتقلت إلى فضاء المركز، وقام بترميم أخرى وإنقاذها من الضياع، ليتم افتتاح المتحف أخيرا في 20 فبراير 2013 [6].

بطبيعة الحال، ونحن نسترجع ذاكرة مدرسة تطوان العريقة، نستحضر جميع أساتذتها الفنانين وطلبتها الذين صاروا مبدعين بدورهم، وبخاصة ممن صنعوا أساليبهم كعزيز أبو علي (1935 – 1993) ومحمد الدريسي (1946 – 2003) وعبد الكريم الوزاني ومصطفى بوجمعاوي على سبيل المثال لا الحصر.

سيصدر قرار وزاري (135 – 93 – 12) بتاريخ 29 أبريل 1993، تتحول بموجبه مدرسة تطوان الوطنية إلى معهد وطني يستقبل الطلبة الحاصلين على شهادة الباكالوريا، في إطار سياسة وطنية شاملة، تسعى إلى تفعيل التعليم الفني العالي، ما سيؤدي إلى حتمية تغيير البرامج والمناهج البيداغوجية للمؤسسة، وفق ما تتطلبه شروط التكوين الجامعي على مستوى المعارف النظرية وعلوم الفن، كما على صعيد الممارسة التطبيقية. ولتحقيق هذه الشروط الكفيلة بتحويل طبيعة التعليم كرهان لتَوَجُّه جديد، سيعمل المعهد على استجلاب أطر تدريسية داعمة، ليتم الانفتاح على التقنيات الحديثة والفنون المعاصرة التي وسمت أسلوب عدد من المتخرجين من الشباب الذين تبنوا أنماط فنون ما بعد الحداثة بنجاح.

عمل للفنان بوعبيد بوزيد

هوامش :

1. ساهم في الحفاظ على الطابع الحضاري والأسلوب المعماري للإقليم وهو على رأس مفتشية مصالح الفنون الجميلة والآثار، كما اشتغل مديرا لمدرسة الصنائع الوطنية بتطوان طيلة ربع قرن، ما مكنه من إحياء الفنون والصناعات التقليدية وإنقاذها من الضياع مثل صناعة الزليج والجبص والنقش على الخشب وتزويقه، وصناعة الجلد وتطريزه، وصناعة الحلي، وصناعة الزرابي والصناعات النحاسية والحديدية. حفظ لهذه الصناعات طابعها التقليدي الأصيل، وشجع أجيالا من الصناع المهرة ضمانا لاستمرار هذا الإرث الثقافي الأندلسي الرفيع.
محمد عزيمان، مراسم تطوان المتوسطية – جائزة ماريانو برتوتشي للمناظر (كاتالوغ)، 1992، ص 9
2. بوعبيد بوزيد، «مدرسة تطوان التشكيلية بين الماضي والحاضر»، دليل مركز تطوان للفن الحديث، وزارة الثقافة بالمغرب – إدارة الحكومة الجهوية للأندلس، 2013، ص 23
3. بوعبيد بوزيد، «المرحوم محمد السرغيني الإنسان والفنان»، محمد السرغيني (كتاب فني)، مؤسسة صندوق الإيداع والتدبير– مؤسسة أونا، 2013، ص 141
4. خوصي لويس غوميث بيرثلو، «محمد السرغيني ومغامراته الإبداعية»، محمد السرغيني (كتاب فني)، Ibid، ص 42
5. مخلص الصغير، بوعبيد بوزيد المتعدد والمتفرد – حكاية فنان تشكيلي (كتاب فني)، منشورات باب الحكمة، طبع: وزارة الثقافة والاتصال، 2017، ص 67
6. Ibid، ص 96 – 97

أزغـــاي وشـــردودي والهيطـوط فنانـون مغاربـة يحتفلـون بـورد أكثر لمحمـود درويش

عزالدين بوركة

❖ شعر أكثر:

ورد أكثر، هو عنوان المعرض الذي اختاره ثلاثة فنانين مغاربة، عزيز أزغاي، فؤاد شردودي وعبد الله الهيطوط، عنوانا لمعرضهم المشترك والذي احتضنه رواق (صندوق الإيداع والتدبير CDG) بالعاصمة الرباط، في الفترة التي امتدت ما بين 28 يونيو 2018 و15 يناير 2019، وهو المعرض الذي رعاه بيت الشعر في المغرب. إذ تمخض "ورد أكثر" عن إقامة فنية استغرقت عشرة أيام بمؤسسة النجار بمدينة سلا المغربية، للاشتغال صباغيا على المنجز الشعري لشاعر الأرض والانتفاضة، الشاعر الكبير الراحل محمود درويش (13مارس 1941 – 9 غشت 2008). بعد عشر سنوات مرت على الحدث الثقافي والشعري الكبير، الذي استضافه مسرح محمد الخامس بالرباط مساء يوم 24 أكتوبر 2008، والذي لم يأتِ إليه محمد درويش، بسبب الموت الغادر الذي فاجأه. لكنّ اللقاء حجّ إليه جمهور غفير، من مُختلف مدن البلاد، شباب وطلبة، سياسيون وفاعلون مدنيون، كتاب وشعراء، إعلاميون وناس بسطاء، جاؤوا، جميعهم، ليُصافحوا الشاعر الذي منحهم طمأنينة العيش فوق الأرض التي تستحق الحياة. جاؤوا ليُجددوا للشاعر محبّتهم بعيد رحيله، بعد أن أبانوا له عنها وهو حيّ يرزق. إنهم بهذا يحتفلون بدرويش وورده / شعره الأكثر.

❖ ما بين الشعر والفن:

لا يكاد يكون هناك فارق كبير بين فن الشعر والتصوير الصباغي la peinture، وإن كان لكل منهما أدواته ومفرداته الخاصة، لكن كليهما يسعيان إلى الإمساك بالمستحيل واللاممكن وإظهاره في صور مجازية واستعارات تتجاوز الواقع. لهذا ما كان للفنانين الثلاثة إلا الاستماع مليا وبشكل دقيق إلى شعر العبقري درويش، والتفاعل معه ومع ظواهره وأسراره... وليس الأمر بالهين.

ورد أكثر، عنوان استلهمه العارضون من ديوان محمود درويش "ورد أقل"، هذا الديوان الذي يشكل مرحلة أساسية وخاصة في المسار

عمل فني بلا عنوان للفنان عزيز أزغاي

عمل فني للفنان عبد اللّه الهيطوط

الشعري لهذا الشاعر، وخاصة أنه كان نقطة انعطاف هامة نحو غنائية جديدة، ناقلا الأسطورة إلى بعد أبعد من التاريخ والسياسة، وبالتالي سيفتح درويش نافذة جديدة تطل على أرخبيل هادئ وأكثر قربا لذاتيته وللهش والهامشي والإنساني. واضعا المأساة الفلسطينية في العمق الذاتي للشاعر، ما جعله ينسل من المباشرة والصوت الإيديولوجي، وبالتالي ارتقى بالقضية إلى أعالي الذات الإنسانية، فهذا العمل الشعري هو نتاج الرؤية المختلفة للشعر عند درويش وخاصة منذ ثمانينيات القرن الماضي، فكما يقول عنه صديقه الشاعر اللبناني يحي خلف فـ"قصيدة محمود درويش اندلاع الصمت في أرض الخراب، وليلها يسطع كماسة سوداء، نبرة وصرخة نداء، نداء آخر لرتا".

❖ أهمية المعرض:

تتجلى أهمية هذا المعرض في كونه احتفاءً بمرور عشر سنوات على رحيل الشاعر الكبير محمود درويش، هذا الشاعر الذي عشق هذه الأرض، المغرب، وعشقته. إذ إنه احتفال بعشرية اللقاء الأخير، الذي كان مقررا أن يحضره إلى المغرب ويستلم درع الأركانة سنة 2008، لكن للموت تواقيت غير مبررة ومفاجئة، وهو الذي اختار أن يغيّب عنا درويش في غشت / آب من تلك السنة. وقد ربط درويش علاقة قوية بالمغرب والمغاربة إذ يقول: "أشعر بامتنانٍ خاصّ لكرم المغربِ والمغاربة، إذ دلّوني على رحابة لغتنا وآفاقها، وعلى سعة مكانها وفضائها. ودلّوني على امتدادِ بلادي الصغيرة بما هي أرضٌ وشعبٌ ومَعنى وقصيدة، في المكانة الإنسانيّة الرّحبة، فقد عمّقوا إحساسي بالمسؤولية الجمالية والأخلاقية إزاء علاقة الشّعر بالواقع والتاريخ، واتجاه مكر الالتباس الجميل بين الشعر والنثر، وعلّموني كيف أحتضن المسافة كي أتأمّل أكثر وأكتبَ أقلّ". ويكمن اختيار الفنانين الثلاثة لدرويش لكونهم من جيل صاحب "حالة حصار" في سنواته الأخيرة، جيل عايش التطورات الأخيرة لشعره ولروح قصيدته وخبر القفزات الذي أقامها هذا الشاعر في الحقل الشعري العربي، إذ كما يقول الباحث الجمالي موليم العروسي "دعونا نضع في اعتبارنا أن الفنانين الثلاثة هم نتاج حقبة ثقافية مغربية خاصة انتقلت فيها فلسطين من قضية سياسية بسيطة إلى مناخ ثقافي وفني في المجتمع. لذا حتى لو قرروا أن يملأوا عالم الورود، في هذا المعرض المكرس لمحمود درويش، فإن ذواتهم ما زالت تحتفظ ببقايا المرارة. وعدونا بالحياة الوردية وها هم يذهبون إلى ما هو أساس، إلى الأسئلة الوجودية".

إنهم ينثرون إذن، أزهارا رمادية في وجه هذا العالم الذي تسطو عليه الأحزان والآلام، إلا أن الرمادي هنا منبعث من "الرماد"، تلك المادة العجيبة والأسطورية التي ينبع منها طائر العنقاء في كامل حيويته، إنه بالتالي علامة على الحياة التي لا تنفك تتجدد، ودعوة إلى الإيمان بالحياة والانبعاث من جديد في حيوية وحياة أكثر.

❖ فن أكثر:

اختار أزغاي وشردودي والهيطوط الانعزال بعيدا والإصغاء مليا لدواخلهم وروحانيتهم، الاصغاء لصوت الشاعر الذي فيهم. إنهم ثلاثة فنانين تشكيليين، كما يقول مراد القديري (رئيس بين الشعر في المغرب)، اختاروا أن "يُطوّروا" محمود درويش، وأن ينظروا إلى منجزه الشعري الباذخ من زاوية مختلفة عن تلك التي درجوا على النظر من خلالها للشاعر ولشعره. فقد أثمرت قراءتهم له، واحتكاكهم به رؤيةً فنيةً وجمالية بمقدورها أن تُغني شعرية درويش وتُضيء جوانبَ من مساره الشعري والإنساني. فعلى مدى عشرة أيام، استعاد الفنانون الثلاثة، ضمن إقامة فنية، الأثر الشعري لدرويش، الشاعر الذي شغل الناس وملأ الدنيا. الشاعر الذي لم يستطع شاعر آخر، لحدّ اليوم وبعد مضي عشر سنوات على رحيله، أن يشغل مكانته الشعرية أو يُعوّض الغياب الذي صار جليّا أنه لا يليق به.

وليست صدفة أن يحدث في ذات الشهر، غشت، الذي خُطف منا الشاعر محمود درويش، اجتماع الفنانين الثلاثة، وأن يقرروا أن يرسموا الأثر الموشوم في ذاكرتهم ووجدانهم، الذي خلفه احتكاكهم وقراءتهم لصاحب

"الجدارية". إذ على جُدران مؤسسة النجار بمدينة سلا، نشروا أحلامهم وصبغوا أعمالا فنية، رأوا فيها باقة ورد كبرى، "ورد أكثر"، يضعونه على شاهدة الشاعر الذي دعانا إلى محبّة الوجود على أرض جديرة بالحياة كلما صانت للإنسان حقه في العيش والحرية. فقد كانت الحرية قاعدة في المجموعات الأولى لدرويش، بينما شكّلَ الشعر والمكان الضائع (الوطن) ضلعَيه. أما في المجموعات اللاحقة فقد كان الشعر قاعدة ضمن المثلث الذي يحوي الحرية والمكان (العالم) وهما ضلعاه إلى جانب "الشعر". ما يجعل منه شاعر "الحرية" بامتياز. وقد نجح الفنانون الثلاثة، فيما نجح فيه الشاعر نفسه، أي صون هوية ورسالة الشعر والفن. وذلك أهم تكريم لمحمود درويش: استعادة دور الشعر وتقدير المسافة التي يتعين عليه أن يرعاها لخلق الدهشة، واستعادة الحلم والأمل وبعث كل ما هو جميل وممتع. إنهم بهذا ينثرون وردا أكثر بفن أكثر.

❖ إيقاع الاشتغال:

وليس من باب الصدفة أن يجتمع هؤلاء الثلاثة في معرض وإقامة واحدة، فهم الذين تربط بينهم علاقة صداقة قوية، واشتغال حر ضمن تيار الفن التجريدي، بل إن للشعر مكانة مهمة فيما بينهم. من هذه العلاقة الصلبة والمتينة تمخضت التجربة، وخاصة وأنهم "عشاق شعرية اللون وشاعريته"، مشتركين فيما يخبرنا عنه فاسلي كاندانسكي، بأن الرسم الحديث يتجه إلى استعارة منهاج الموسيقى من نغم، وإيقاع، كما يستعير البناء الحسابي التجريدي، وفي تكرار نغمات "الألوان" وفي إدخال الحركة على الألوان . وكم هي بادية جدا تلك الإيقاعية الموسيقية في اشتغالهم، حيث

عمل فني بلا عنوان لفؤاد شردودي

تتولد عن حركية اللون نوتات نكاد نسمعها، ونغمات مجردة من كل تصور مسبق، بل إنها علامات بالمعنى الذي يضعه عبد الكبير الخطيبي، حينما يقول بأنها "العلامة التي تغدو صورة، وذلك بقدر الفنان العربي على ترويض ماضيه وابتكار مستقبله واستشراف آفاقه. هذا الابتكار سيظل مصحوبا باكتشاف الفن الغربي التجريدي...".

إلا أنه ومن منطلق مغاير وأكثر جدة يمكن أن نصنف أعمال هؤلاء الفنانين الثلاثة ضمن خانة "التجريدية الجديدة" التي أثبتت نجاحها في أنحاء أوروبا كلها على أيدي رسامين مثل: أنطونيو تابيس Antonio Tapies الأسباني، وألبرتو بوري Alperto Burri الإيطالي، حيث بدأ تابييس الرسم عام 1946، وإن عمله يعرض فتنته وانبهاره بالتضاريس في اللوحة والمغامرة عبر الأنسجة والمواد التي تشده قريبا من "رسامي المادة" أمثال فورتييه الذي ترك أثر المباشر في تجربته. لهذا نجد تكثيفا لمادة الصباغة فوق نسيج القماشة لدى كل من أزغاي وشردودي والهيطوط، ما يبيّن التأثر الكبير بهذا التوجه الفني الرائد. ويشترك كلهم إلى جانب ما ذكرناه، في اعتماد الكولاج تقنية تضفي على العمل لديهم بعدا ثالثا، ما يخلق عمقا في اللوحة التي تكاد تكون مجردة من المنظور وأبعاده والتمثيل ومحدداته.

❖ البحث عن الأثر:

وضمن إيقاعهم الفني نلمس بشكل جلي ذلك الاشتغال على ثنائية المحو والإظهار، اشتغال قوامهم العمل على الأثر البارز والزائل، إنه بهذا يتتبعون خطى النسيان والحنين والذاكرة كمفاهيم أساسية في أعمال محمود درويش الذي نجده يقول:

"هذا هُوَ النسيانُ حولَكَ: يافطاتٌ
تُوقظُ الماضي، تحثُّ على التذكُّر. تكبح
الزَّمَنَ السريعَ على إشارات المرور،
وتُغْلقُ الساحات/
تمثالٌ رُخَاميٌّ هو النسيانُ. تمثالٌ
يُحَمْلقُ فيكَ: قِفْ مثلي لتشبهَني.
وَضَعْ وردا على قدميَّ/"

وفي موضع آخر متعلق بمحبة صاحب "لاعب النرد" الكبرى لالقهوة، التي كان

يفضل أن يحضرها بيده لضيوفه، يقول في كتاب "ذاكرة للنسيان":

"القهوة لا تُشرب على عجل، القهوةُ أخت الوقت تُحتَسى على مهل، القهوة صوت المذاق، صوت الرائحة، القهوة تأمّل وتغلغل في النفس وفي الذكريات".

وفي مؤلفه "في حضرة الغياب" يقول شاعر القضية والأرض:

"الحنين ندبة في القلب، وبصمة بلد على جسد. لكن لا أحد يحن إلى جرحه، لا أحد يحن إلى وجع أو كابوس، بل يحن إلى ما قبله، إلى زمان لا ألم فيه سوى ألم الملذات الأولى التي تذوّب الوقت كقطعة سكر في فنجان شاي".

ولأن الأثر الذي يشتغل عليه الفنانون الثلاثة، متعلق بالغياب، وهو الغياب الذي أخذ عنا محمود درويش إلى عالم الغيب، فنجد هذا الموضع حاضر بقوة في أشعار درويش، بل يكاد يكون هو دليله على أثر العودة إلى الوطن. ولم يكن محمود درويش يعبث لحظة واحدة بأدوات رسالته لفرط حساسية هذه الأدوات. فأداة الشاعر الفلسطيني واحدة بطبيعته الاستثنائية، هذه الأداة هي الوطن المفقود الذي يصبح في الغياب فردوسا مفقودا.

❖ ثلاثية المعرض:

في علاقتهم بهذه التجربة الجمالية، التي استطاعت أن توالف بنجاح بين الشعر والتشكيل، وأن توافق بين القلم والفرشاة، بين الحبر والصباغة. وإجابة عن أسئلة كثيرة تم توجيهها إليهم بخصوص هذه العلاقة، يقول عزيز أزغاي "بما أن لغة الكتابة، أيّ لغة كانت، تبقى رهينة إكراه شرطِها المعياري، على عكس خطاب التشكيل، الذي يحظى بغير قليل من المُرونة الكونية، فإنّ هذا التمايز الإيجابي بين الفعاليّتين هو ما يمنح للمبدع الذي يشتغل في الحلقتين: الشعري والتشكيلي معا، إمكانا مضاعفا للانفلات من لحظات المأزق الإبداعي الذي قد يواجهه من حين لآخر. شخصياً، وعلى عكس منْ يمارس نشاطا إبداعيا وحيدا، أحس أنني أملك ترفا إبداعيا رمزيا، وهو ما يسمحُ لي بإمكانية تغيير الوجهة والأداة الإبداعية، بين الكتابة والصباغة، كلما أحسستُ بضيق عبارتي أو فتور ألواني. وقد تُسد أمامي الوجهتان معاً، فألجأ إلى القراءة، في انتظار أن تتجدد أفكاري وتتوهج خاماتي لأستأنف سفر الكتابة والتصوير بروح نشطة ومختلفة" . أما عن سؤال التخاطب بين التعبيرين، الشعري والتشكيلي الذي أصبح اليوم ممارسة معتادة في الحقل الفني المغربي والعربي، فيقول فؤاد شردودي، "الأمر في نظري يتعدّى مسألة التخاطب بين تعبيرين فنيين هما في الأساس يشتركان في أنساق ومسارات موحّدة نحو المجهول واللانهائي، إلى مُجاورة ومصاحبة ممتدة عبر الزمن. فالشعر لم يكن أبدا بعيداً عن اهتمامات الإبداع التشكيلي، بل كان متفاعلا معه ومصاحبا له في أسئلته الكبرى وفي انشغالاته الكونية، الأمر الذي راكم العديد من التجارب الموحدة التي انصهر فيها البصري بالتخييلي اللذين تكاملا في إنتاج خطاب جمالي تأمليّ للعالم وللوجود، وهذا الأمر لا يقتصر فقط على التشكيل والشعر، بل يتعداهما إلى تعبيرات فنية وإبداعية أخرى، حيث يبدو جليا ذلك التداخل بين الفنون واندماجها في جغرافيات جمالية منفتحة وربما ذات مصائر وأقدار مشتركة" . وأما بالنسبة له، فقد قال عبد الله الهيطوط بخصوص رؤيته لهذه التظاهرة التشكيلية، "الصباغة تعني لي الشيء الكثير، لا توجد هناك تجربة فقط، فحياة الصباغة حياة صاخبة ومغرية، عالم كامل، كذلك هو الأمر بالنسبة للشعر. أعتقد أن هناك خيطا رفيعا بين الشعر والرسم. كان الرسام الإسباني خوان ميرو

محمود درويش

أعمال وبدلة لمحمود درويش

يذهب إلى أنّ الرسم هو الشعر بدون وجود حتى هذا الخيط. في حالتي، حاولتُ كثيراً أن أتمثل الشعر بالرسم والصباغة فقط، وأتمنى أن أكون قد توفقت في ذلك، وإن كان الرسم ليس كالشعر" .

إنها إذن علاقة الشعر بالتشكيل والتشكيل بالشعر هي عماد هذا المعرض، بل إنها الفكرة المحورية التي يقوم عليها وعموده الفقري، لهذا لا ينصرف الشعر عن تفكير هؤلاء الفنانين، الذي أبدعوا في صباغة الشعر وتجريده من اللغة والأحرف.

❖ صباغة الكلمات:

عزيز أزغاي، ينقلنا في هذا المعرض إلى عالم من البياض والمحو. صباغاته هي نصوص شعرية. إنه شاعر حمل إلى جانب قلمه الفرشاة، إنها صيرورة كان لها أن تظهر وتبزغ إلى الوجود، ناتجة عن حب هذا الشاعر للون والكلمات. فهو يحب اللعب بالصور المجردة، لهذا لم يكن صعبا عليه أن ينتقل من الشعر إلى الصباغة محافظا على العلامة، كأداة ودلالة لا بد منها للتعبير وقول الخفي وإظهاره.

يحضر اللون كدال إيقاعي داخل قصائده.. وإنه المعدن الغالي والنفيس الذي يصنع منه قصائده الشذرية المتداخلة فيما بينها. يفتح أزغاي لوحاته على أكوان متعددة ومتوازية، فاللوحة عنده هي نافذة في مكوك فضائي يسبر أغوار الفضاء، وهي دعوة إلى الإصغاء العميق إلى شعرية الصباغة التجريدية، إنها بالتالي صباغات /لوحات تتحدث وأشعار ملونة.

❖ شاعرية اللوان:

فؤاد شردودي، هذا الحالم، هو بدوره شاعر بيد فنان وفنان بلسان شاعر، انتقل من الكتابة إلى الصباغة، حاملا قلمه وفرشاته في يد واحدة. حينما لا يكتب فهو يعمل على صبغاته، وحينما لا يكون منكبا على الصباغة فهو يكتب، ففي كلا الحالتين فهو يكتب /يرسم قصائده. فقد انتقل من التعبيرية المحضة الموسومة بتشخيصية شاعرية، إلى التجريدية الغنائية الغارقة في شاعريتها.

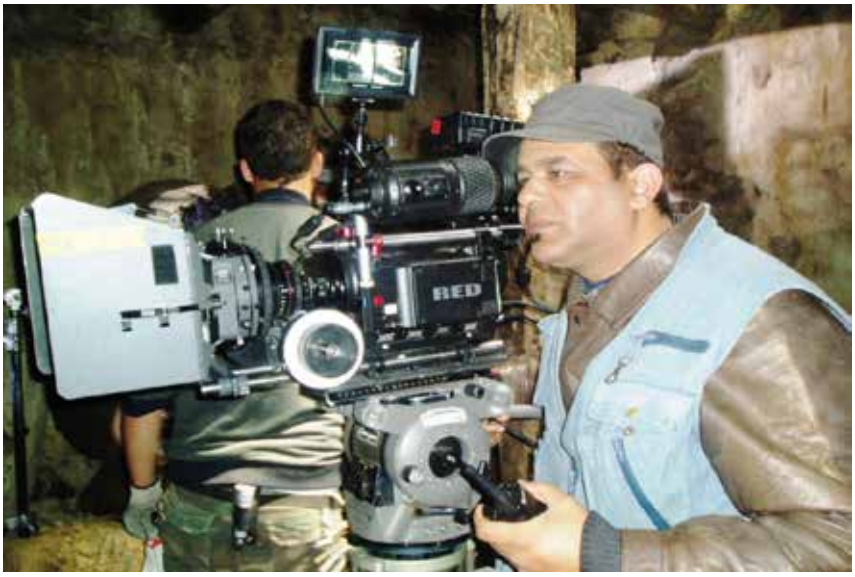
تتعدد الألوان الصباغية التي يوظفها الفنان داخل أعماله التشكيلية، بتعدد صوره الشعرية التي تركّب قصائد دواوينه. فلوحات التشكيلي-الشاعر فواد شردودي هي قصيدة ملونة أو لوحة شعرية يتداخل فيها الانطباع ويتماوج حتى لا تعرف إن كنت تقرأ لوحة أو تستمع إلى موسيقى! كائنات هلامية ذائبة الأطراف والزوايا تتماهي مع قماش اللوحة، كذلك الذئب الذي يكاد يُسمع عواءه في إحدى الأعمال.

❖ الكتابة باللون:

عبد الله الهيطوط، يهاذب هذا الفنان ألوانه ويعاملها بشاعريته الخاصة، فهو لم يأت من عالم الشعر، كباقي أصدقائه، لكن للشعر مكانة هامة عنده وفي اشتغاله الصباغي. يعمل في جل آثاره الصباغية على ثنائية الكشف والمحو، كشاعر يقول ولا يقول، شاعر يكتب بلغة مرمزة وعامرة بالدلالات، لغة لا مباشرة فيها ولا مهادنة. لهذا فالهيطوط يعمل على الطبقات الشفافة من الصباغة، طبقات متصافة فوق بعضها البعض la superposition، على طول السند. تُبرز ما أسفلها ومبرزة عن نفسها... في ساحرية صباغية. إنه نوع من الاحتفال باللون... شعرية لونية،إن صح تعبيرنا. ويهوى هذا الفنان الاشتغال على الورق وبالورق، في تقابل مع عشق الشاعر للورق، وبدل الحبر فهو يستعين بالصباغة. إنه بهذا يكتب باللون نصوصا رهيفة وشفافة، ويشكل أعمالا شاعرية هشة.

اللغة السينمائية بين جدلية التواصل والتعبير"مقاربة أولية"

عز العرب العلوي لمحرزي



تعتبر السينما وسيلة من وسائل الاتصال المهمة في المرحلة الراهنة، لما لها من مميزات بصرية متعددة المشارب والاتجاهات. لكن صبغتها التواصلية تظل الأهم، والمحور الذي دارت في فلكه الكثير من الدراسات، باعتبار السينما من بين الفنون الثلاثة العالمية التي بإمكانها التواصل مع جماهير العالم بدون حوار، بجانب الفن التشكيلي والرياضيات.

لكن قبل الوصول إلى هذا المعطى وتأكيده أو نفيه، لا بد من التذكير بالأشواط المهمة التي قطعتها السينما، من حيث التنظير لها، كفن سينمائي بصري. إذ صاحبت تطورها التاريخي، تجارب وكتابات نظرية وسجالات في اتجاه تحقيق ذلك التواصل البصري المنشود المبني على بنية مفاهيمية قادرة على خلق قاموس سينمائي مستقل. هي بنية مفاهيمية كونية مهمتها التواصل وتوحيد جميع الأجناس البشرية، اعتمدت في ذلك على الحواس الإنسانية والتجارب الحياتية لهم.

ونظرا لأهمية التعريف بهذا التطور التاريخي التنظيري للحيثيات المصاحبة لهذا التطور السينمائي في إطار عملية فهم الظاهرة وتفكيك الإشكالية، سترتكز هذه المقاربة الأولية للموضوع على إطارين وأربعة مراحل:

الإطار الأول:

الحديث عن اللغة السينمائية في إطار نظرية جمالية السينما:

في تلك المرحلة المبكرة من بداية القرن العشرين، كان من الضروري أن تخضع السينما باعتبارها الفن الوليد آنذاك، إلى الشروط الثقافية العامة السائدة وقتها. وأن تتم مقاربتها ومناقشتها في إطار تيار الجماليات باعتباره القالب الثقافي العام الذي كان سيد المرحلة آنذاك، في كل الأجناس الإبداعية، في الأدب والشعر والمسرح وغيرها من الفنون التي كانت قد بلغت أوجا كبيرا من حيث الممارسة والتنظير. وهي المرحلة التي ظهرت فيها كذلك البوادر الأولى للسينما، حيث التصوير العشوائي للواقع بدون تدخل من المخرج او المونتير والاكتفاء بنتيجة الابهار العلمي لالة العرض السينمائية.

وهو ما اتضح لنا في أفلام الاخوين لوميير (أوجست ماري لوي نيقولا و لوي جان Auguste Marie Louis Nicolas Lumière) خاصة في أشهر شريطين

صورا وعرضا آنذاك سنة 1895 في "المقهى الكبير" شارع "الكبوشيين" في "باريس" وهما فيلمي "خروج العمال من المعمل Sortie d'usine" و " وصول القطار إلى المحطة L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat ". وتعتبر هذه المرحلة التي تميزت بالتسجيل الالي للواقع، بالجهود التأسيسية للسينما. فالأمر في البداية كان موجها في اتجاه قبول هذه الالية الجديدة أو رفضها. لكن شيوع هذه التقنية واكتساحها لأوروبا وأمريكا في ظرف وجيز، جعل التفكير في تأطيرها وترويضها لخدمة الانسان، أمرا ضروريا.

مرحلة الحكي:

في هذه المرحلة المبكرة، عمل أغلب المخرجين السينمائيين على نقل المسرح إلى السينما، باعتباره فنا مهيمنا حينذاك يتوفر على شروط الفرجة. وستشتغل السينما هنا باعتبارها ناقلة للحكاية وليست صانعة أو ساردة لها. وبالتالي لا يمكن اعتبارها وسيلة تواصل إبداعية، بقدر ما يمكن اعتبارها قناة تواصل إخبارية تربط بين حامل الرسالة والرسالة ومتلقي المسرحية والمتلقي الخارجي، الذي هو المتفرج في قاعات السينما. وهو ما قلل من قيمتها الإبداعية آنذاك، وجعل الذهاب إلى المسرح والتواصل الحسي المباشر مع الممثلين، أفضل من حصر الحركة المسرحية في جهاز ضيق ينقل لنا الحركة كمرآة عاكسة وكإطار ثابت فقط. أما **جورج ميلييس** Georges Méliès الذي كان يقدم عروضا في فنون الخدع البصرية بالمسارح، فقد نقل عمله أيضا إلى السينما، واستطاع أن يبلغ ذروته في العطاء بإنجاز فيلمه " رحلة إلى القمر ". وكان شخصا مبتكرا في استخدام المؤثرات الخاصة بشكل عام. فتتاسلت الأفلام وتعددت بلاتوهات التصوير، وتنوعت المضامين، لكن اللغة السينمائية التي تعتبر قطب الرحى في مأسسة الفعل التواصلي، لم تكن حاضرة بالشكل المطلوب. بل كانت التجارب السينمائية تتجاذب فيما بينها من كل جانب. ولم يكن النقد السينمائي المؤسس للظاهرة، آنذاك، قد انتشر بعد. غير أن انتشار السينما واكتساحها لعالم الفن، أصبح أمرا ظاهرا، وأصبحت السينما رغم أنها كانت صامتة، ابتكار العصر بدون منازع.

وربما كان لهذا الغياب على مستوى الصوت الذي عرفته السينما في البداية، الأثر القوي في الدفع نحو خلق تلك اللغة السينمائية المنشودة. فلغة الصمت أدت إلى التفكير في جهاز مفاهيمي بصري كفيل بخلق المعنى وجعله وسيلة تواصل عالمي بين الشعوب.

لكن مع العشرية الأولي للقرن العشرين، ستخرج السينما من سياق التوثيق والتسجيل والتجريب، خاصة مع المخرج "**ديفيد جريفيث** D.W.Griffith" الذي كان في الأصل كاتب قصة وشاعر، وستدخل عهدا جديدا باعتمادها على تصوير حكاياتها الخاصة. فبدأ التفكير، جراء هذا التحول، في كتابة السيناريو باعتباره الدلالة الأولى على الأبجديات الخاصة بالسينما. فغالبية أفلام جريفيث اعتمدت على نصوص أدبية، حيث استقطب إلى جواره بعض الأدباء لكتابة السينما مثل (فرانك وودز Frank Woods) الذي يعتبر أول كاتب سيناريو بالمعنى المعروف في العصر الحالي.

هذا التطور الذي حققه هؤلاء، هوما سيدفعنا للمرور إلى المرحلة الثالثة وهي:

مرحلة تشفير الصورة السينمائية:

إن تأطير البحث والدراسة في اتجاه خلق لغة بصرية للتواصل، كان وليد رغبة بعض المخرجين الذين كانوا نقادا بطبيعتهم، حيث كان الإطار العام لهذه الحركة، يدور في فلك نظرية "جمالية السينما". وهو ما سنجده عند **لويس ديلوك** Louis Delluc منذ العشرينيات، حيث يمكن اعتباره أول مخرج ناقد دعا إلى خلق لغة سينمائية تتجاوز التباين الالسني بين لغات البشر. وهو صاحب القولة الشهير: السينما بإمكانها أن تذهب الي أي مكان" كناية عن قدرتها للوصول إلى جميع الشعوب. هذا الطرح هو نفسه الذي تبناه فيما بعد المنظر السينمائي الايطالي صاحب تسمية الفن السابع" **روشيتو كانودو** Ricciotto Canudo" في مقالة نشرت له سنة 1923 بمجلة " لاكزيت الفن السابع Le Gazette de sept arts "حيث ذهب إلى القول بأن السينما، هذا الفن التشكيلي المتحرك، تجمع معاني التعبير الإنساني عن طريق الصورة. وقال أيضا بأن السينما شكلت فعلا لغة عالمية.

هذه الارهاصات وغيرها هي اللبنة الأولى لظهور النظريات الأولية في اتجاه خلق لغة كونية للتواصل. وقد اعتمدت بشكل أساسي للوصول إلى هذا التواصل الكوني على اللغة السينمائية. وهذا أدى إلى ظهور أول مقال نظري في هذا الاتجاه سنة 1924 للناقد **بيلا بيلاز** بعنوان "الانسان المرئي " الذي سيتحول فيما بعد، إلى كتاب نظري سنة 1948 بعنوان " السينما وتطور فن جديد " حيث سيتطرق بشكل واضح إلى الكيفية التي أصبحت من خلالها السينما فنا مستقلا يستعمل أساليب تختلف بشكل أساسي عن فن المسرح وتخاطب المتلقي بلغة مختلفة عنه أيضا.

إن التفكير في خلق لغة للتواصل خاصة بالسينما في تلك المرحلة المبكرة، لا يمكن فصله بأي حال من الأحوال عن السياق التاريخي للمرحلة. فالازدهار الكبير الذي كانت تعرفه حركة الشكلانيين الروس For-malisme Russe سنة 1916 وازدهار اللسانيات البنيوية، خاصة أعمال **حلقة براغ** Le cercle linguistique de Prague ،التي تهتم أساسا بإبراز قوانين الخطاب الأدبي ورفض المنهج التاريخي السائد، قد ألهمت المنظرين في الحقل السينمائي.

فإذا كان الشكلانيون يركزون بالخصوص، على المكونات اللسانية، حيث التفعيلة في الشعر لا وجود لها، إلا في إطار النظرية العامة للنص وللقصيدة. هنا فقط سيصبح الشعر عنفا منظما يُرتكب في حق اللغة اليومية، بما أن الإيقاع مع الصورة الشعرية يلتقيان ويتظافران لخلق مبدأ الإحساس بالشكل، وهو ما عبر عنه **فيكتور شكلوفسكي** Viktor Shklovsky في مقال بعنوان " الفن بوصفه صنعة Art as device " الذي نشر سنة 1917بمصطلح التغريب Unfamiliarization، وهذا لا يعني بالضرورة كسر ألفة مفردة اللغة بل كسر ألفة الأشياء ذاتها. إذ يقول : " إن غرض الفن هو نقل الشعور بالأشياء كما هي مدركة وليس كما هي معروفة بالفعل. وتقنية الفن [في ذلك] هي "تغريب" Unfamiliar الأشياء، وجعل الصيغ عسيرة، مع زيادة كل من صعوبة ومدى الإدراك، وذلك لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها.. فالفن طريقة لاكتشاف فنية الموضوع Artfulness، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية ".

النظرية السينمائية ستستلهم الاتجاه نفسه، في اهتمامها بشكل الحكاية الفيلمية. بل ستذهب أبعد من ذلك في استلهامها لنظرية "تشكل الحكاية " عند **فلاديمير بروب** Vla-dimir Propp انطلاقا من كتابه "علم تشكل الحكاية" Morphologie du conte. هذا الأخير الذي شيد ما يمكن أن نطلق عليه "نمذجة" الحكاية، بمعنى إنشاء نماذج انطلاقا من الأشكال البلاغية، على اعتبار أن القصة شبيهة في ترتيب معالمها بالجملة النحوية، خاصة على مستوى ترتيب الكلمات.

وهكذا سيخلق جدال نقدي مهم جدا يتمحور حول سؤال جوهري مفاده: هل يمكن للسينما أن تصبح لغة تواصلية، إذا تمكنت من خلق نحو وصرف وبلاغة خاصة بها، تماما كما هو الشأن في اللغة المكتوبة؟ وأن تصير اللقطة هي الكلمة والمشهد هو الجملة إلى غير ذلك من التشبيهات التطابقية للغة.

مرحلة المونطاج وظهور السينما المعاصرة:

مع ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، ظهرت سينما مغايرة، تمتح من نظرياتها الخاصة، وتؤسس لأسلوب سينمائي لم تعهده السينما من قبل. وهو ما سيتيح لها خلق بوادر أساسية من ذلك التواصل المنشود.

لقد أفرزت هذه المرحلة بالضبط، عالمين بارزين، هما المخرجين الناقدين سيرجي ازنشتاين sergei eisenstein **وفريزلوف بوتفكين**. حيث ذهبا نحو التفكير في لغة سينمائية مستقلة عن التأثير بالشكلانيين الروس والاستقلال أيضا عن باقي التنظيرات الأدبية الأخرى. فاهتديا لتحقيق ذلك

إلى أن عملية المونتاج، باعتبارها وسيلة سينمائية محضة، بإمكانها خلق أسلوب قادر على ربط الصور وإعطاء المشهد تلك القدرة على السرد والإحساس بالزمن. وهذا من شأنه أن يخلق لغة تواصلية مستقلة للسينما على باقي الأجناس. حيث يقول صاحب نظرية "المونتاج الجدلي/الفكري" الناقد والمخرج إزنشتاين في كتابه: "تأملات مخرج Réflexions d'un cinéaste": التركيز على المونتاج كأسلوب ووسيلة لربط الصور وإعطائها القدرة على السرد والاحساس بالزمن، هو الذي قد يجعل السينما لغة مستقلة على باقي الاجناس".

إلا أنه تجب الإشارة إلي أن محاولات استعمال المونتاج بدأت إرهاصاتها تظهر مبكرة مع "جريفيث" في فيلم (مولد أمة The Birth of A nation) الذي أنجزه عام 1915، والذي قام من خلاله بتجزئة الحدث إلى لقطات وطوّر عمليات القطع المتطابق، حتى لا يحدث خطأ عند وصل اللقطات فيما بعد. واعتمد تقنية اللقطة السينمائية، بديلاً عن المشهد كما كان سائدا وقتها. وتمكن من خلق مؤثرات درامية عن طريق ترتيب اللقطات بشكل معين لا يتطابق مع الواقع المنقول أو المصور. حيث توصل إلى حقيقة هامة، وهي أنه يستطيع تقسيم المشهد الواحد (والذي يروي عادة حدثا واحدا) إلى عدة لقطات. متأثرا في ذلك بروايات الأديب شارل ديكنز Charles Dickens.

لكن هذا السعي في تطوير المونتاج، لم يلبث أن تطور على أيدي المخرجين الروسيين "ايزنشتاين" و "بودوفكين" ، كما أسلفنا، بتركيزهما بشكل خاص على فيلمين (مولد أمة 1915 The Birth of A nation) و(التعصب Intolerance 1916). حيث قاما بدراستهما واستخلاص قواعد المونتاج التي أسسها غريفيث، ومن ثمة قاما بتطويرها في أفلامهما. وفي كتبهما حول اللغة السينمائية والمونتاج.

أما على مستوى الإخراج فقد أقدم المخرج ازنشتاين منذ سنة 1925 على إخراج فيلمه " **المدرعة بوتمكين** Le Cuirassé Potemkine "، ليؤسس من خلال تطبيق نظرية "المونتاج الجدلي الفكري" التي ابتكرها على توضيب الفيلم، تعارضا بصريا واضحا، سواء من حيث مستوى حجم وتكوين اللقطة أو من حيث الإضاءة والخطوط، ثم من حيث الزمن. هذا التوضيب، مكنه من تحقيق تأثيرات سردية لم تزل قادرة على الإدهاش حتى الآن في سينمانا المعاصرة. وتجاوز بذلك نظرية "المونتاج السلس " التي أسسها جريفيث فيما قبل.

إن هذا التحول الكبير الذي عرفته اللغة السينمائية على يد الروس، سيغير الإطار العام الذى يُنظر من خلاله إلى السينما بشكل عام. وسينتقل من مقاربة اللغة السينمائية من منظور نظرية جمالية السينما إلى منظور نظرية سيميولوجيا السينما، حيث ستأخذ أبعادها النظرية، منحى لسانيا في إطار تطور الدراسات السيميولوجيا في الحقول البصرية.

الإطار الثاني:

الحديث عن اللغة السينمائية في إطار سيميولوجيا السينما:

إن تغيير زاوية معالجة موضوع اللغة السينمائية على ضوء التحولات والتطورات التي شهدها المجال السينمائي، سيدفع ببعض المنظرين إلى اعتماد منحى لساني صرف في تعاملهم مع اللغة السينمائية، حيث نظام اللغة يوازي نظام الفيلم. مما أدى إلى ظهور مصطلحات جديدة في عالم التحليل السينمائي، كبلاغة السينما والأسلوب السينمائي ونحو السينما واللغة السينمائية الأمر الذي دفع بالناقد السينمائي **جون ميتري** Jean Mitry إلى كتابة مؤلفه "الجماليات وعلم النفس السينمائي Esthétique et psychologie du cinéma"، ومقارنة اللغة السينمائية باللغة اللفظي. إذ استخلص الناقد بعد دراسة عميقة للموضوع، أن البناء الفكري وعمليات التفكير المصاحبة لإنتاج هذه اللغة، متواجدة في النظامين معا، الفيلمي واللفظي، رغم الاختلاف في المكونات اللغوية. وذهب في طرحه إلى أن للسينما لغة. ووصف هذه اللغة بأنها استعراضية للواقع. حيث يقول في هذا الصدد: " الفيلم هو عبارة عن مجموعة صور لأشياء، انه نظام صور، إنه نظام وجد من أجل عرض وإظهار وسرد واقعة ما، ولكن هذه الصور اختارت ان تتشكل في نظام علامات ورموز. هذه العلامات والرموز محملة بمعان محددة. ومن هنا يمكننا أن نعتبر أن السينما لغة وإن شئنا القول، لغة من الدرجة الثانية". وهذه النظرية التي اجتهد جون ميتري في وضعها والدفاع عنها هي ما طبعت التوجه العام في الخمسينيات من القرن الماضي. غير أنه وفي المرحلة نفسها، سينشر مارسيل مارتن Marcel Martin كتابه المعنون ب " اللغة السينمائية Le langage cinématographique "سنة 1955 والذي تطرق فيه بشكل عام إلى نقطتين هامتين هما:

أولا: القبول بمفهوم اللغة السينمائية في نظام الأفلام السردية فقط ورفضها في الأفلام الوثائقية.

ثانيا: المطابقة بين نظام اللغة السينمائية ونظام اللغة الطبيعية.

وهذا الجدال الذي برز بين ميتري ومارتان، سيدفع كريستيان ميتز Christian Metz إلى التدخل في مقال له نشر بمجلة تواصل Communications سنة 1964 بعنوان Le cinéma, langue ou langage، حيث وافق على الاختلاف بين الفيلم الروائي والفيلم الوثائقي من حيث اختيار القناة الإبداعية للمبدع، والهدف من اختيارها، لكن الحقلين متطابقين من حيث كونهما يستعملان نفس الآليات والعلامات في تكوين المعنى.

وهكذا ستتبلور لغة سيميائية جديدة مع السيميولوجيين، وسيحصل شبه اتفاق حول كون السينما تعتبر من بين أهم الأنساق التواصلية. لكن لها اختلافات مع اللغة اللفظية. هذه الاختلافات التي يمكن إجمالها في الجدول أسفله:

أهم الاختلافات بين اللغة اللفظية واللغة السينمائية:

اللغة اللفظية

- اختلاف اللغة باختلاف الشعوب (متعددة)
- التواصل اللغوي تفاعلي يمكنه تغيير الادوار بين المرسل والمتلقي
- العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة اللفظية اعتباطية
- مستويات التلفظ في اللسانيات تستجيب للتلفظ المزدوج

اللغة السينمائية

- وحدة استعمال العلامات والعناصر الدلالية في السينما عموما
- العملية التواصلية في السينما أحادية الاتجاه ولها دور جامد
- العلامات الصورية والسمعية في الفيلم مستوحاة من الواقع وتستدعي ربطها معه بقياس مدى التشابه بينهما
- الصور السينمائية تستجيب لأكثر من مستوى

إن استجابة الصور لأكثر من مستوى على المستوى الدلالي، دفع بفيلسوف السينما أمبيرتو ايكو Umberto Eco إلى نمذجة بعض من هذه المستويات الدلالية. حيث يقترح بدوره أكثر من مستوى. وأعطى أمثلة كثيرة يمكن إجمالها في الآتي:

- صورة تشتغل كعلامة وهي في الواقع ليست وثيقة الصلة بمضمونها (عصى الاعمى حيث غيابها لا يدل بالضرورة على البصر).
- رموز لا تدل إلا في حالات وظيفتها المركبة. كأرقام الغرف في الفنادق مثلا. حيث رقم الغرفة يحوي الطابق والغرفة معا.

عناصر دلالية تعمل فقط مع بعضها في نظام محدد كأرقام الهاتف مثلا.

يتضح مما سبق، أن الاشتغال على اللغة السينمائية، كان وبشكل تصاعدي مصاحب لتطور السينما.. وساهمت كل النظريات والآراء في بنائه والتنظير له. الا أن الناقد اميدي افري، ارتأى التخصص في الجانب التواصلي للسينما، حيث ركز على الاليات الخطابية في السينما. ويقول: " الفيلم شخص ما يكلمنا عن شيء ما بطريقة ما ". وهو بهذه المقولة، يصب في جوهر عملية التواصل بعناصرها الثلاثة: مرسل ومتلقي ورسالة \ مخرج وجمهور وفيلم.

إلا أن الأمر قد يختلف خاصة في ردود الفعل feedback، باعتبار أن ردود الفعل في اللغة اللفظية تكون آنية. وقد تكون محرضة على استمرار آني لخلق رسائل أخرى. غيرأنه على مستوى اللغة السينمائية، تكون ردود الفعل غير لحظية. وقد تتخذ أشكالا مختلفة كالانفعال أو الاندماج التام مع الأحداث. وفي درجة أعمق، الانصهار لحد الذوبان وحلول الخيال مكان الواقع. أو أن ردود الفعل قد تأتي متأخرة فيما بعد على شكل مقالة نقدية أو ما شابه.

هذا الاختلاف الحاصل فيما بينهما، هو نفسه الفرق بين التحليلين، الزمني والتزامني، في ردود الفعل حسب اجتهادات **فيرديناند دي سوسور** Ferdinand de Saussure في كتابه "دروس في اللسانيات العامة cours de linguistique générale " حيث أبرز على أن التحليل الزمني يتناول الظاهرة اللغوية كما لو أنها قد تجمدت في لحظة من الزمن. والتحليل التزامني يركز على الظاهرة في تغيرها مع الزمن.

ومن وجهة نظر أخرى يأتي **كريستيان ميتز** Christian Metz في نفس مقالته السابقة ليدلي بدلوه في اتجاه فك طلاسم هذه المعادلة حيث يميز بين التواصل والتعبير. ليخلص إلى أن السينما ليست وسيلة للتواصل وإنما هي وسيلة للتعبير. وحينما نرجع إلى تعاريف كل من التواصل والتعبير في قواميس اللغة، خاصة في معجم المعاني الجامع نجد أن التواصل لغة هو الاقتران والاتصال والصلة والترابط. واصطلاحا هو نقل للأفكار والتجارب وتبادل للمعارف بين الافراد والجماعات. والتعبير لغة هو صياغة ذات دلالة، واصطلاحا هو مجموعة من الألفاظ يختلف معناها

مجتمعةً عن مجموع معانيها منفردةً. وهكذا يتضح أن التواصل حاصل في الاثنين معا ولو ضمنيا. إلا أنه في السينما تغيب إلى حد ما ثنائية المرسل والمستقبل. وربما هذا الاختلاف بطابع التميز، هو ما يميز لغة السينما أكثر. هذا التميز الذي سيصبح واضحا في استفراد السينما بخاصية المونتاج. هذه العملية التي ساهمت بشكل كبير في اذكاء تعبيرية السينما وخلق المعاني. وبالتالي الاشتغال على قاموس بصري في اللغة السينمائية، سيفصل فيما بعد بين المخرجين ويجعل منزلتهم تتفاوت بتفاوت غنى أو فقر هذا القاموس. فمثلا قاموس أورسون ويلز Orson Welles البصري ،أغنى بكثير مما هو موجود عند غيره من أبناء عصره من المخرجين. بل إن قاموسه البصري في فيلم "المواطن كين، Citizen Kane" أغنى بكثير من قاموسه البصري في فيلم "عطيل Othello". وهذا سيؤكد فيما بعد نظرية **أندرو ساريس** Andrew Sarris، شيخ النقاد الامريكيين والباحث في نظرية "المخرج المؤلف "ومؤسس "الجمعية الامريكية لنقاد السينما"، المضمنة في مقالة نشرها عام 1962 بعنوان "ملاحظات حول نظرية المؤلف".. والتي تتمحور حول أن قاموس اللغة البصرية في السينما يمكن ادراكه في قاموس الفيلم فقط وليس في قاموس السينما عامة. وقد أطلق على نظريته هاته مصطلح " المخرج المبدع Le réalisateur Créateur ". واعتبر أن المخرج المبدع هو الذي يؤسس أسلوبا بصريا خاصا بالفيلم. ثم يسعى مجتهدا من فيلم لآخر نحو تأسيس سيمائية خاصة بأفلامه.

ختاما يتضح أن جدال اللغة السينمائية بين التواصل والتعبير، لايزال قائما لحد الآن. وأن خلق لغة بصرية خاصة بالسينما، هو الآخر

لازال في طور النشأة. رغم تفرد الكثير من الأفلام السينمائية بقاموس بصري سيميولوجي متميز. إلا أنه يظل حبيس اتجاهات بعينها. ومرتبطا بأساليب مخرجين كبار، ولم يتحول بعد إلى قاموس سينمائي عام، قادر على خلق لغة سينمائية قابلة للتحقق المتكرر في السينما عامة. وربما سيدفعنا هذا الأمر للقول بأن طبيعة المتن السينمائي المتميز والمتجدد باستمرار هو ما يفرز هذا الغنى الذي يستعصي على التنميط والتقعيد بشكل صارم ومتشدد.

يقول **كلود موريال** وهو من أهم كتاب السينما ومنظريها في العالم: "إن الفنون أياً كانت، فهي تجسد الحلم، إنها تنزع إلى إعطاء شكل لما هو غير محسوس، والسينما من بين جميع هذه الطرق التعبيرية، هي التي تتمتع بأكثر الوسائل إقناعاً في اقتناص الموج الشاعري كما يقول **مارسيل مارتن**Marcel Martin.. أولاً: لأنها لا تجمده كما تفعل الفنون التشكيلية، وثانياً: لأنها لا تبطنه – نتيجة لذلك- كما يفعل الأدب."

المراجع :

- Victor Shklovsky : Art as device 1917 abbreviated, Taken From The internet date 13-05-2006 www. Courses.essex.ac.uk /LT/ LT204/DECICE.HT
- Vladimir Propp : "Morphologie du conte" paru en 1928 à Léningrad.
- S. M. Eisenstein, Réflexions d'un cinéaste, Éditions en langues étrangères, Moscou, 1958.
- Louis Delluc, Anthologie du cinéma no 61, janvier 1971
- Jean mitry :Esthétique et psychologie du cinéma (2 volumes), Paris, Éditions universitaires, 1965
- marcel martin " le langage cinématographique " 2001 ed cerf collection 7émé art 5 edition BROCHÉ, 323 PAGES
- Jean Mitry, " La Sémiologie en question : Langage et cinéma ", Paris, éd. du Cerf, coll. " 7e art ", janvier 1987,
- En 1964, il publie l'article " Le cinéma, langue ou langage ? " dans la revue " Communications "
- Ferdinand de Saussure, في كتابه " cours de linguistique générale " "Lausane/ Paris Librairie Payot 1/ 1916. "دروس في اللسانيات العامة

ظاهرة الفيلم الموسيقي في السينما المغربية

محمد الشفروشني

بين السينما والموسيقى تاريخ ممتد من الترابط والاشتباك، إذ أن الموسيقى بقدرتها على ترجمة الأحاسيس الإنسانية قد قامت بتأثيث الفضاء الصامت للصورة المتحركة زمن الأفلام الصامتة خلال القرن التاسع عشر، ومن ثَمَّ ستصبح موسيقى الأفلام جنسا موسيقيا قائم الذاتبعد أن تجاوزت مرحلة الموسيقى التصويرية التي كانت تعزف مباشرة بحضرة المتلقين داخل صالات العرض، ووفق قوائم المقطوعات الموسيقية المصاحبة للأشرطة السينمائية.

وقد عرفت الموسيقى السينمائية أو موسيقى الأفلام تطورا كبيرا بفضل تطور الصوت والآلات الموسيقية الحديثة والموسيقى الإلكترونية وغيرها، وبظهور مؤلفين موسيقيين انزاحت أعمالهم في الموسيقى التصويرية عن توظيف المقطوعات التي كانت معدة سلفا للعروض المسرحية أو من الفن الموسيقى الخالص.

جاءت هذه التحولات نتيجة لاجتهادات صناع السينما وسينما التحريك أساسا، وللإبداعات المبتكرة في عالم الصوت والتسجيل والميكساج، إبان المرحلة الثانية من عمر الفن السينمائي، وهو ما عرف بالسينما الناطقة؛ واستجابة للمتابعة النقدية المدججة بأسئلة حول العلاقة الممكنة بين السينما والموسيقى، ومن بينها سؤال فيرجيل طوماس: "أي دور وأي نوع من الموسيقى تؤدي وظيفتها بكفاءة داخل وسيط فني كان في الأصل بصريا، لكنه الآن أصبح مسموعا بقدر ما هو مرئي؟ "[1].

فإذا كانت الموسيقى قادرة على تحويل أو ترجمة نصوص أو ظواهر طبيعية خارجة عنها إلى نغمات وجمل لحنية ومقطوعات أو سمفونيات كما هو الأمر في سمفونتي "شهرزاد" لـ"ريمسكي كورساكوف" (1888) والفصول الأربعة لـ"أنطونيو فيفالدي" (1723)، حيث استندت الأولى على استلهام سردية "ألف ليلة وليلة"، وعملت الثانية على تنظيم فوضى الأصوات الطبيعية عبر تحولاتها الفصلية؛ فإن السينما عاجزة عن تصوير الموسيقى كفن مخصوص بمادته غير القابلة للترجمة والمكتفية بذاتها، فهي لا تُصَوِّر العالم الخارجي بل تصنعه بطريقتها الخاصة[2].

ويمكن الزعم بأن هذه الخصيصة قد تنسحب على السينما، بوجه من الوجوه، إذا ما استحضرنا لحظة العرض السينمائي، حيث يصبح العالم الخارجي مَنْفِيًّا، والمتفرج قد تخلى عن شخصيته ومشاكله الواقعية، واستسلم لحلم اليقظة داخل "تلك العزلة الاصطناعية حيث أن جزءا منها تنفذ منه تأثيرات المعنى دون أن تكون قادرة أبدا على أن تولَدَ في شكل لغة"[3].

وهناك ملمح آخر لتلاقي فَنَّيْ الموسيقى والسينما، ويتعلق الأمر بزمن العرض والعزف، فالموسيقى فن زمني بامتياز، من خلال تتابع النوطات الموسيقية لإخراج النغمات والمقطوعات اللحنية، والسينما هي الأخرى فن مركب من صور وأصوات يقوم الفاعل السينمائي بتوضيبها وبناء مسرودها البصري سلفا وفق إيقاعات متنوعة، ويتم عرض الشريط في زمن محدود، يشتغل على تتابع الصور الموحية بحركة الشخصيات والمصاحبة بالصوت الناطق والموسيقى والمؤثرات الصوتية الأخرى؛ وكلا الفَنَّيْن معا يمكن استعادتهما عبر حامل support بعد تسجيلهما، كما أنهما يحققان التأثير الحسي الوجداني من جهة والتأثير التأملي العقلي من جهة أخرى.

ومعنى ذلك أننا أمام نص بصري بالدرجة الأولى يطلب منه الإفهام

والإمتاع دونما حاجة للغة في أكثر الأحيان؛ وهذا الاندماج الكامل مع الدراما السينمائية هو مكمن عظمة الصورة المتحركة وخطورتها في نفس الآن، فهي مؤثرة بقدر ما تسديه للمتلقي من متعة جمالية وتحليل لقضاياه وانشغالاته الفكرية والاجتماعية والسياسية وغيرها، ولكنها قد تكون أداة لتَغْيِيب الوعي، واستدماج سلوكيات وعادات بعيدة عن الواقع، متى ما غاب عنها سؤال الفضيلة الإبداعية.

ويكتسب سؤال فرجيل طوماس وجاهته، باعتباره سؤالا محفزا للمخرجين السينمائيين ومؤلفي موسيقى الأفلام على خوض تجارب متعددة، بحثا عن تلك الموسيقى التي تحقق التكامل السردي والحكائي بين المشاهد المصورة والمقطوعات الموسيقية أو الأغاني، والتي أفرزت فيما بعد نمطا جديدا من الأفلام تم توصيفه من قبل النقاد السينمائيين بالفيلم الموسيقي.

وعليه، سيكون تناول السينما للموسيقى من خلال الاشتغال على ظاهرة موسقية ما، أو تناول حياة مؤلف موسيقي أو عازف أو مُغَنٍّ، وهو الأمر الذي لم تَخْلُ منه أية سينما في العالم، ومنها السينما العربية عموما والمغربية بشكل خاص.

بقي هذا التناول السينمائي للموسيقى محط نقاش نقدي مواكب للفيلم الموسيقى، ولاسيما على مستوى المصطلح، إذ يرى ريك ألتمان بأن أضعف معاني الفيلم الموسيقي، هو ذاك التحديد الذي يحصر الشريط السينمائي في ما يحتويه من موسيقى "ذات العلاقة بالمضمون"[4]، وهي الموسيقى التي تتكفل بعزفها أو غنائها شخصيات من الفيلم، وتكون منتسبة للمجال الموسيقي، كما كان سائدا في السينما العالمية، والسينما المصرية التي أنتجت كَمّاً هائلا من الأفلام الموسيقية الخاصة بالمطربين والمطربات كأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وغيرهم.

وإذا كان هذا المفهوم رهين زمنيته فإن التحديد الأكثر راهنية، بعد التحولات التي عرفها الفيلم الموسيقي، هو الذي يذهب إلى اعتبار أن هذا النمط السينمائي لا يقتصر على حضور الموسيقى في متن الشريط فقط، بل يجعل الموسيقى "تشترك كنمط في نوع خاص من أشكال الحبكة، وأنماط الشخصيات والعلاقات الاجتماعية"[5].

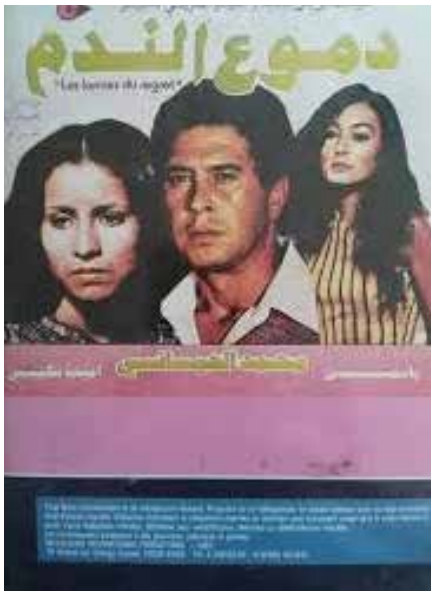
فالموسيقى في نمط الفيلم الموسيقي لم تعد عنصرا كميا، أو مؤثثا للفراغات الصامتة من السرد البصري، وليست عنصرا تحفيزيا، يهيئ المتلقي لاستشعار الحدث القادم، كما في أفلام الأكشن؛ بل غدت عنصرا فاعلا في صلب الحكاية والنسيج الدرامي للفيلم.

ظاهرة الفيلم الموسيقي في منجز السينما المغربية:

لقد عرفت الفيلموغرافيا المغربية مجموعة من الأفلام الموسيقية والتي يمكن مقاربة اشتغالها على الموسيقى والغناء انطلاقا من الخطاطة التالية:

❖ من "الحال" إلى "دموع الندم" أو البحث عن الغناء البديل لسينما بديلة:

لربما اعتبر فيلم "الحال" لأحمد المعنوني (1981) و"دموع الندم" لحسن المفتي (1982)، من أوائل الأفلام المغربية التي اشتغلت على موضوعة الموسيقى والغناء، ولئن كان الفيلمين متزامنين من حيث سنة الصدور فإنهما مختلفين من حيث الجنس السينمائي، فالأول ينتمي للسينما الوثائقية أو التسجيلية، بحرفية متميزة على مستوى المونتاج واقتناص المشاهد واللقطات، والحمولة الدلالية للجمل البصرية التي تؤلف المسرود البصري للفيلم، الذي يحكي قصة ظهور فرقة ناس الغيوان وذيوع صيت أغانيها النابعة من عمق الوجدان الشعبي المغربي، والمعبرة في حينها عن القضايا التي كانت ـ ولا زالت ـ تشكل مقدمة الاهتمامات لدى الجمهور العريض، سواء في مرحلة السبعينات أو ما بعدها، ولذلك لم يكن فيلم "الحال" بصيغته تلك توثيقا لمنعطف تاريخي واجتماعي وسياسي فحسب، بل نقطة فارقة في تاريخ السينما المغربية، سواء بحضوره الوازن في مهرجانات عالمية، بالنظر لأسلوبه الجامع بين الروائي والوثائقي، ولكونه جاء مواكبا للحظة التاريخية والإبداعية التي عاد فيها الفيلم الموسيقي العالمي بقوة من خلال فيلم "نيويوك نيويورك" لمارتن سكورسيزي (1977) وفيلم "شعر" (1979).

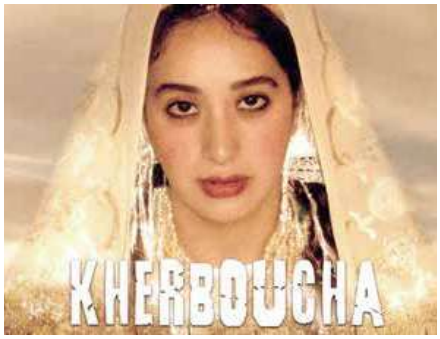


في حين لم يكن فيلم "دموع الندم" لحسن المفتي (1982) مستجيبا لأفق الانتظار السينمائي، وإن حقق نجاحا جماهيريا، باعتماده على المطرب محمد الحياني، واشتغاله على قصة رومانسية على طريقة الأفلام الموسيقية المصرية التي كانت تقليدا للسينما الهوليوودية سنوات الخمسينات والستينات من القرن الماضي؛ وبالتالي فقد أثار هذا الفيلم في حينه جدلا نقديا صاخبا حول ما قدمه من قيمة مضافة للسينما المغربية، لاسيما أثناء مقارنته بسابقه فيلم "الحال"، حيث ذهب أحد النقاد السينمائيين إلى اعتبار قصة الفيلم، في حدود مُتَخَيَّلِها، كأنما هي مؤامرة على المطرب/البطل، إلا أن هذا الفيلم يبقى إضافة كمية لخزانة الفيلم الموسيقي المغربي.

- **"السمفونية المغربية" أو يوتوبيا الهامش:**

لعل ما يميز فيلم "السمفونية المغربية" للمخرج كمال كمال (2006)، انتسابه الفعلي للفيلم الموسيقي، انطلاقا من دور هذا المكون في بلورة الحبكة الفيلمية، ورغبة شخصياته المستميتة في إنجاز حلمها في إخراج سمفونية إلى حيز التحقق، تعبيرا عن وجودها الخلاق والفاعل، وبالتالي فإن قصة الفيلم تتجاوز المعطى الظاهري للحكاية إلى المستوى الفكري الأعمق، والذي يؤشر على تحقيق يوتوبيا المهمشين، عبر جدل مضاعف، يستقي نُسْغَه من التراجيكوميديا؛ فهو جدل صاعد يبتغي رفع فئة المهمشين إلى مرتبة الصفوة الفنية ونخبة المجتمع، وجدل نازل يطمع بالموسيقي أن يُنَزِّل السمفونية من برجها العالي إلى الفئات الدنيا من السلم الاجتماعي، ولذلك صرخ حميد في لحظة إحباط وتشنج قائلا: "السمفونية هي نحن".

- **"خربوشة" أو التأريخ لرموز الموسيقى الشعبية:**



يحتفي فيلم "خربوشة" لحميد الزوغي (2008) بفن العيطة باعتباره أحد أنماط الموسيقى الشعبية، عبر كتابة سيرة الشاعرة والمغنية "حادة الزيدية" سينمائيا، وليعكس صورة للنظام القبلي المرتبط بالسلطة المركزية أواخر القرن التاسع عشر من جهة، ودور فنانة العيطة "خربوشة" بغنائها الهجائي في مواجهة القايد عيسى، بعدما قتل أفراد عائلتها.

وبالرغم من خطية الحكاية وبساطة السرد الفيلمي، فإن هذا العمل السينمائي يتفرد في صيغته المغربية على مستوى فضاءات التصوير واللباس ولغة الحوار والغناء، الشيء الذي يعزز قيمته التوثيقية، بله الصراع الأزلي بين الفن والسلطة، وهو الصراع الحاضر في أغلب الأفلام الموسيقية المغربية.

- **"جوق العميين" أو قضايا الحاضر في الماضي:**

يبحر فيلم "جوق العميين" لمحمد مفتكر (2015) في الذاكرة الجمعية وصولا إلى سنوات السبعينات، ويتوسل بالراوي الطفل محمد لتقديم الحكاية وتأطير السرد الذي ينهض على قصة جوق موسيقي يَتَعَيَّش من تنشيط المناسبات الاجتماعية، وقد يَتَقَنَّعُ بالعمى كلما دعت الضرورة إلى ذلك، ليلج عالم النساء من الأسر المحافظة، ويستعرض الفيلم حكاية عائلة "الحسين بيدرة" رئيس الجوق، وأكثر الشخصيات حضورا موسيقيا من خلال عزفه المنفرد في لحظات خلوته، تعبيرا عن مواجعه وآلامه، فيما يشبه مناجاة داخلية.

ويُبْطِنُ الفيلم أسئلة عديدة حول مظاهر المفارقة، المتراوحة بين الماضي والحاضر، الثابت والمتغير في حياتنا الاجتماعية المغربية، بين قبول المرأة الفنانة/ الشيخة/ المغنية/ الراقصة، وحجب المرأة الزوجة والأخت وغيرها عن عيون الآخرين وإبعاد الموسيقي

والمغني "الحسين" من الفضاء الإعلامي الرسمي، بالرغم من مهادنته واستكانته، والقبض والتنكيل بأخيه المعارض والمشاكس للسلطة، والقبول بالشرطي الفنان ضمن الجوق ليلا والعدو الممثل للسلطة نهارا؛ ولئن كانت تلك المفارقات تشكل أوجه الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بالأمس، فظلالها لا زالت قابعة في الحاضر بالرغم من التلوينات الزمنية الطافية على سطح الصورة.

- **"ولولة الروح " أو السفر في المتن الغنائي الشعبي:**

ينهض السرد السينمائي لفيلم "ولولة الروح" لعبد الإله الجوهري (2018) على محاولة استكناه بنيات الخطاب الثاوية في المتون الغنائية لفن العيطة، من خلال ثلاث مستويات حكائية، يتمثل الأول في تقديم مقاطع غنائية تتلاءم مع المحكي الفيلمي، كإضافة موضوعاتية وجمالية، والثاني يثير قضية التدوين المعرفي للقصص والحكايات الشعبية التي تشكل الأروقة الخلفية للنصوص الغنائية لهذا الفن، ثم البعد الميثولوجي المتشخصن في صمت الشيخ الروحاني وكلامه الحكمي بين فترة وأخرى، والذي يستدعي الدلالات الروحانية القابعة في اللاوعي الشعبي عن فن العيطة وشعرائها ومؤديها، ومدى ارتباطهم بالأولياء والصالحين، الشيء الذي يضفي على هذا الفن صفة القداسة، وينزع عنه صفات الدنس الجسدي والجنسي التي ألصقت بفنانيه ومريديه لغايات سياسية وشعبوية.

لا شك في أن للفيلم الموسيقي حضورا متنوعا في السينما المغربية، وبدرجات فنية وجمالية متفاوتة، إلا أن الموسيقى الشعبية لا زالت هي

الأقل بروزا في المشهد السينمائي، وإن كانت إحدى تمظهرات الأنثروبولوجيا الثقافية، ولاسيما الأنثروبولوجيا السمعية والبصرية التي بإمكانها إضفاء طابع من الخصوصية على السينما المغربية، ما دامت لغة الحوار لوحدها لا يمكنها أن تشكل محددا لهوية الفيلم السينمائي، إذ عندها تغدو الصورة بلا قيمة، بينما هي الجوهر الأساسي لفن السينما والذي ولد صامتا فأنطقته الموسيقى قبل اللغة، وبالتالي لن يتبقى للصورة المتحركة إلا المكان/ المعمار والشخصيات بأزيائها ومحمولاتها الثقافية المتعددة، حيث أن السينما مثلها كباقي الفنون كلما اقتربت من خصوصياتها المحلية، صارت ذات هوية، هي عتبتها للعالمية.

وإذا ما سلمنا بأن النص الفني هو بوح وإظهار وكتمان وإضمار، فإن الصورة هي الضوء Phos الذي لا ينفك عن ظله، وذلك الظل القابل للتفسير والتحليل والتأويل هو في أقصى حالاته تعبير عن الترسبات الثقافية الكامنة في وعي ولاوعي الفاعل السينمائي بمظهريه الحداثي العالم والتقليدي الشعبي، والتي كثيرا ما تكشف عن ذاتها في حالتي الانسجام والاندماج أو الجدل والصراع.

نستطيع التدليل على ذلك بقوة الواقع، وباعتبار الثقافة الشعبية كلهجات ومعمار وملبس ومأكل ومعيش يومي وضمنها الموسيقى بمختلف أنماطها المحلية، ليست قشرة خارجية بالنسبة للمجتمع المغربي بقدر ما هي الأسطورة الفعلية التي نحيا بها، إلى جانب عيشنا الآخر، المتمثل في مظاهر الحداثة والمدنية.

المراجع :

1- جيوفري نوويل سميث : تاريخ صناعة السينما في العالم، المجلد الثاني، ترجمة: أحمد يوسف، إشراف ومراجعة: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010، ص 135.

2- الدكتور فؤاد زكرياء: التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، مصر،بدون تاريخ، ص 13 و14.

3- جان لوي شيفير، دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي: نحو فلسفة السينما، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009، ص331.

4- جيوفري نوويل سميث: تاريخ صناعة السينما في العالم، م.س، ص 289.

5- نفسه، ص 290.

خالد بنفنيش

القصـور .. تـــراث معمـاري يحـكـي حـضـــارة الطـيــن بالجنـوب المغربي

أحمد سوالم

بنيت قصور الجنوب المغربي منذ قرون غابرة، سكنتها أعراق وأجناس مختلفة وعايشت أسوارها أحداث وأحداث، فهي تعكس تأقلم الانسان مع المجال والمناخ وتشهد أطلالها على ذلك. وقد أصبحت هذه القصور المنتشرة هنا وهناك إرثا تاريخيا وثقافيا يحكي للأجيال القادمة التاريخ العريق لأرضهم ووطنهم، وتمنحها واحات النخيل المنتشرة حولها لون الحياة والسلام، كما تعكس القصور التطور النوعي لتاريخ المغرب ونمط فترة محددة من تاريخه فهي تجسد جزء من الهوية الوطنية، كما انها تعد إرثا صحراويا منتشرا في معظم الدول المغاربية. فماذا نعني بالقصور؟ وماهي خصائصها العمرانية ؟ وكيف تحول دورها من مؤسسة استقرارية اجتماعية إلى مجرد أطلال تعاني التهميش والنسيان ؟ وماهي سبل تثمين هذا الموروث العمراني الحضاري وجعله في خدمة التنمية ؟

ماهية القصر وخصائصه

عرف جورج سبيلمان القصور بكونها " قرى كبيرة محصنة مبنية بالطابية واللوح، وذات سطوح محاطة بجدران بعضها واسعة وجيدة البناء وذات معمار انيق، داخلها حيث تتلوى ازقة ضيقة مغطاة في الغالب بين المنازل او تحتها مقسمة القرية إلى احياء، يتوفر كل قصر على مسجده وساحة داخلية وباب أو عدة أبواب، تتحكم في جوانبها أبراج تحصينية وشرفات ومراصد"[1]. وعرفها الباحث عبد الرحمان الدكاري بكونها "تجمعات سكنية مغلقة لها مدخل واحد في الغالب وتحيط بها أسوار خارجية، تتخللها مجموعة من الأبراج مساكنها متلاصقة وتأخذ شكلا عموديا في بعض الحالات قد يتراوح عدد طوابقها أربعة وأو خمسة طوابق، سمتها الأساسية التكيف مع التغيرات المناخية الحارة صيفا والباردة شتاءا وتمارس إلى جانب وظيفة السكن وظيفة إيواء الدواب وقطعان المواشي، ويخصص فيها حيز لخزن المئونة" [2].

فالقصور هي صنف من السكن التقليدي بالمغرب، اشتهرت به الواحات الجنوبية الممتدة بين الأطلس وتخوم الصحراء بدءا بوادي درعة الأسفل والأوسط ومرورا بتافيلالت حتى فكيك [3]. وغالبا ما يتم بناؤها وسط الحقول أو على هوامشها نظرا لكون مراقبة وتدبير وحماية مصادر الماء والسدود والسواقي من العوامل الحاسمة في اختيار مكان تشييده.

تتميز القصور بخصوصية معمارية، أساسها الاعتماد في بنائه على المواد المحلية نظرا لوسائل البناء المحدودة في البيئة الصحراوية، فتستعمل المواد التي لها علاقة بالتراب كالطوب والبناء المعتمد على اللوح أو ما يصطلح عليه "الطابية" وهو التراب المدكوك بين الالواح الخشبية المعروفة محليا بالتابوت، كما تستعمل مواد أخرى غير مرتبطة بالطين الا أنها مواد محلية كجذوع أشجار النخيل وسعفها والأخشاب وغيرها.

يتكون القصر من أبواب كبيرة الحجم تصله بالمحيط الخارجي أو بالواحة, وهي أبواب مصنوعة من خشب النخيل, أما الأسوار فهي عبارة عن سلسلة متصلة من الجدران العالية ذات الارتفاعات المختلفة, يتراوح طولها بين خمسة وسبعة أمتار وسمكها بين 40 و60 سنتميتر, وتتخللها أبراج دائرية أو مربعة الشكل والشرفات، وتتميز هندسته المعمارية بالدقة والاتقان والبساطة والمتانة في نفس الآن، فنجد الزخارف والنقوش، والرموز والرسومات والمجسمات المختلفة والمتنوعة، وبألوان طبيعية، تزاوج بين سحر الطبيعة وابتكار الإنسان في تناسق وتناغم ويمكن تقسيم مكونات القصر إلى مجالين :

- **مجال عام** : تمثله الأسوار والأبواب والساحات العمومية ومختلف المرافق الاجتماعية التي يحتاجها السكان في حياتهم اليومية، كالمسجد والمصلى ودار الضيافة التي تسمى بدار القبيلة المخصصة لأفراح وأتراح ساكنة القصر ولاستقبال ضيوفه.
- **مجال خاص**: تمثله المنازل وملحقاتها، كمخازن الحبوب والأماكن المخصصة للماشية.

وللقصر مجموعة من الوظائف، نذكر منها:

- وظيفة السكن، فهو يتكون من دور متلاحقة فيما بينها، شيدت من الطين ومحاطة بسور دفاعي مقوى بالأبراج، فهو يعد نموذجا للسكن التقليدي بالمغرب خصوصا بالجنوب الشرقي.
- وظيفة حمائية، بابراجه واسواره المزخرفة وأبوابه، فغياب الأمن وقلة الامكانيات في المجال، فرضت الاستقرار بالقصور ضمانا للأمن والتماسك العشائري والتآزر عند البناء والصيانة.
- أدوار اجتماعية واقتصادية، تتمثل في إشاعة ثقافة الاحترام والتعايش والانسجام بين الساكنة في وسط سمته شح الامكانيات وغياب الأمن.

القصر .. من حضارة الطين إلى حضارة الإسمنت المسلح

تمثل القصور نموذجا حيا للعمارة الطينية، التي امتدت في أصقاع وأزمنة مختلفة منذ قرون خلت، خصوصا في المجال الواحي الصحراوي لملاءمتها للظروف الاقتصادية والمناخية للواحات، ومازالت تقنية البناء بالطين مستمرة إلى اليوم وقادرة على الحفاظ على قيمتها وأهميتها رغم التغيرات التي طرأت على المجالات الواحية، بفعل التزايد السريع للسكان وتراجع دور المؤسسات التقليدية لحساب مؤسسات عصرية دخيلة على المجال، وتغير نمط تفكير السكان بفعل الاحتكاك بالعالم الخارجي بفعل الهجرة، حيث تحولت تقنية البناء من الاعتماد على الطين إلى الاعتماد على الاسمنت المسلح. كما اختفت وظيفة السور وتراجع دور الأبواب التي كانت تجعل حياة الأفراد حبيسة الفضاء الداخلي للقصر، نظرا لاختفاء دوره الحمائي للساكنة وممتلكاتها، ليعدو القصر باسواره وأبراجه وأبوابه مجرد معالم اثرية تؤرخ لمرحلة خلت من معمار سكان الصحراء، وأصبح اختيار مكان المنزل تدخل فيه اعتبارات جديدة كالقرب من المحاور الطرقية ومن المرافق العمومية الأساسية من مدرسة ومستوصف و... ، جعل دور القصر كمكان لاستقرار السكان يتراجع في بعض المناطق وينعدم في أماكن أخرى حيث استقر سكانه خارجه، مما جعل مجموعة من القصور تتحول إلى أطلال ودور يعتريها الخراب والدمار، لتفقد وظائفها التقليدية ومهددة تاريخ وحضارة وتراث أجيال بالتهميش والاختفاء.

سبل المحافظة على القصور كموروث عمراني حضاري وجعله في خدمة التنمية

أضحت قصور الجنوب الشرقي المغربي اليوم مجرد خراب وأطلال تبكي أيامها الخوالي والحضارات التي تعاقبت عليها وأهميتها التجارية في الأزمنة الغابرة، ما يدعونا إلى ضرورة التدخل لرد الاعتبار للقصور باعتبارها تراثا عمرانيا شاهدا على عمق الحضارة المغربية في الصحراء، ويمكن تحقيق ذلك عبر مجموعة من الإجراءات منها :

إعادة تأهيل وتثمين هذا التراث الثقافي المعماري، عن طريق برامج الترميم والصيانة مع ضرورة المحافظة على خصوصياته الهندسية والمعمارية للقصور وقد قامت وزارة الثقافة المغربية في هذا المجال بمجهودات، تمثلت في إنشائها مركز صيانة وتوظيف التراث المعماري في مناطق الأطلس والجنوب الذي قام بجرد المآثر والبنايات التي لديها أهمية خاصة تاريخيا ومعماريا وجماليا، وذلك برسم خرائط طبوغرافية معمارية وتصويرية وتنفيذ أعمال الدعم والصيانة في العديد من القصور، ألا أن هذا المجهود مازال في بدايته ويجب دعمه بمساعدات جمعيات ومؤسسات المجتمع المدني، وضرورة انخراط ومساهمة الخواص في حفظ هذا المخزون التراثي الذي تركه الأسلاف باعتباره معبرا عن الهوية الثقافية للانسان الصحراوي المغربي.

سن تشريعات قانونية لحماية وصيانة القصور، مما تتعرض له من التخريب والتدمير باعتبارها تراثا عمرانيا جمعيا، تحتضن ملامح تاريخية من حضارة المغرب ومعالم معمارية جمالية تعكس تطور التراث المعماري المغربي.

العمل على المزاوجة بين البعد التاريخي والحضاري للقصور والبعد الاقتصادي، من خلال توظيفها في أنشطة مدرة للدخل عن طريق خلق سياحة ثقافية وايكولوجية خصوصا وأن القصور تعد تراثا ايكولوجيا خالصا اعتمد في بنائه على مواد طبيعية خالصة، ليصبح التراث المعماري ممثلا في القصور أحد أسس التنمية المستدامة بالمناطق الجنوبية الصحراوية وأحد أقطاب اقتصاد التراث.

تأسيسا على ما سبق، تمثل القصور تراثا معماريا يعكس حياة ساكنة الصحراء ومظاهر عيشهم ونمط تفكيرهم، كما أنها ذات بعد جمالي بزخارفها الهندسية وأبراجها والتناسق والتناغم بين أشكالها وأحجامها ما يفرض ضرورة استثمار هذا الإرث التاريخي كأحد أسس تحقيق التنمية وأحد أقطاب اقتصاد التراث، بدمجه في البرامج والمشاريع السياحية حفاظا على بعده التاريخي، وتحقيقا لبعد اقتصادي يساهم في تنمية المجال الواحي الصحراوي.

الهوامش :

1 - جورج سبيلمان، آيت عطا والصحراء وتهدئة أفلا- ن- درا، ترجمة: وتعليق : محمد بوكبوط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2008، ص. 25

2 - عبد الرحمان الدكاري، التراث المعماري بالمغرب : الذاكرة المجالية ومظاهر التثمين، مجلة أبحاث ودراسات التنمية، العدد الأول، ديسمبر 2014، ص 23

3 - محمد آيت حمزة، مادة القصر، معلمة المغرب، الجزء 19، ص. 6638

إسهامات اليهود في تطوير وتجويد الفنون اليدوية المغربية

عبد الفتاح عبدان

لقد كان وظل المغرب على مر الزمان نموذجا في التعايش الإثني والتسامح الديني، اختلط فيه رنين أجراس الكنائس بأصوات المؤذنين في المساجد وأصداح ونداءات اليهود بالبيعات، وتجاورت فيه الديانات واختلطت الأجناس، فاتخذوا من السماحة شعارا، وحسن التجاور منارا، والعمل المشترك في التنمية والتجارة قطارا.

ولا يختلف اثنان في كون اليهود من أقدم الإثنيات الدينية التي عمرت الشمال الإفريقي عامة، والمغرب الأقصى خاصة، ويكتنف تاريخ بداية استقرارهم بالمنطقة الكثير من الغموض والتساؤلات وأيضا الأساطير، وذلك لقلة وتضارب المصادر التاريخية التي وثقت دخولهم الشمال الإفريقي، وحتى إن وجدت، فهي تعرف اختلافات كبيرة في الآراء. إذ يرجع الباحث حاييم الزعفراني تواجد اليهود بالمغرب إلى عهود سحيقة فيقول: "فجذور يهودية الغرب الإسلامي تمتد في ماض سحيق، إذ يعتبر اليهود تاريخيا، أول مجموعة غير بربرية وفدت على المغرب وما تزال تعيش فيه إلى يومنا هذا"[1]، ويسانده في هذا الرأي المؤرخ إبراهيم حركات من خلال قوله: "وقد كان مجيئهم إلى الشمال الإفريقي في هجرات منقطعة كانت أولاها صحبة الفنيقين، والواقع أن اليهود تمكنوا من معايشة المسلمين في أجزاء كثيرة من المغرب"[2]. في حين يعتقد محمد كنبيب[3] أن دخول اليهود بلاد المغرب الأقصى تأخر إلى حدود القرن السابع قبل الميلاد، وفي مقابل ذلك يعتقد G.Vajda بأن أصول الطوائف اليهودية المغربية ترجع، حسب ما تسمح بتأكيده المصادر الجديرة بالثقة، إلى القرن التاسع الميلادي[4].

ورغم أن الجماعة اليهودية لا تمثل، بشكل عام، سوى 3% من سكان المغرب، فإنها في بعض المدن كانت تقارب 40% من عدد قاطنيها. وعلى المستوى العالمي مثل اليهود المغاربة، في فترات من التاريخ، الجماعة اليهودية الأكبر بالعالم العربي، مما يبرز أهميتها[5]، ومدى حضورها الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، خاصة أن اليهود، بشكل عام، تعلقوا بالتجارة وزاولوا مختلف المهن والحرف اليدوية التي كانت تنتشر في الأرياف والأسواق والمدن المغربية واحتكروا بعضها وأبدعوا في أخرى.

ولا شك أن ميل وتخصص اليهود في التجارة نظرا لمداخلها المهمة من جهة أولى، وتعاملهم الربوي الذي كان يدر عليهم أموالا طائلة من جهة ثانية، ثم متاجرتهم في بعض المنتجات المحرمة إسلاميا مثل الخمر والدخان... جعلهم يحتكرونها من جهة ثالثة. ومن هذا المنطلق فإن عددا قليلا منهم فقط استقر بالبوادي، والسواد الأعظم بالمدن بحكم ابتعادهم عن العمل الزراعي، وتعاطيهم كليا للتجارة والحرف اليدوية، فتمركزوا أكثر بالمدن التجارية المعروفة أو الواقعة في المعابر التجارية الرئيسية سواء بالمغرب أو بالأندلس، فكان لهم نصيب وافر من تجارة المغرب الأقصى مع أوروبا من خلال تواجدهم في مدن فاس وسبتة وطنجة وغيرها، وتجارة المغرب مع دول الشرق من خلال تواجدهم بسجلماسة مثلا، وأيضا تحكمهم في تجارة الجنوب من خلال استقرارهم في المدن المؤدية إلى ذهب السودان[6].

ويلاحظ، على امتداد استقرارهم بالمغرب، أن صناعة المعادن النفيسة وسك النقود كانت من بين أهم أنشطتهم الأساسية، حيث كانت تشتغل يدا عاملة يهودية مهمة في صياغة المجوهرات[7]، وكانت "دور السكة" تعج باليهود في مختلف المناطق المغربية، خاصة أن تجارة المعادن النفيسة كانت تعرف مضاربات وتقلبات في الثمن، بحسب العرض والطلب، ومن تم، نفر المسلمون المغاربة من هذا الميدان فاسحين المجال لليهود من أجل احتكاره بالنظر إلى حيلهم وتعاملاتهم الربوية، ونستشهد على هذا الأمر بتصريح الحسن الوزان الذي أقر فيه أنه: "لا يمكن لأي مسلم أن يمارس مهنة الصائغ، إذ يقال أن بيع المصوغات الذهبية والفضية بثمن أعلى مما يساويه وزنها يعتبر ربا، لكن الملوك يسمحون لليهود بالقيام بهذا العمل"[8]، وبذلك تفنن الصناع اليهود وتنافسوا في إبداع مختلف أشكال الزينة والحلي التي تزينت بهم المرأة المغربية، وكان حضور اللمسة الفنية الحرفية اليهودية التي استهوت قلوب المغربيات، وغدت علاماتهم التجارية وازنة في الأسواق لا يقارعها منافس، خاصة علامة خاتم الطائر (أو الطير في النطق الدارج) التي تعد مؤشرا على جودة المنتج اليهودي المغربي[9]، الذي بات يشكل عنصرا أساسيا في البضائع التي تسوقها القوافل التجارية العابرة للصحراء نحو بلاد السودان التي كان أهلها يقبلون على شراء الملابس والحلي القادمة من المغرب الأقصى،مما مكّن اليهود من تحقيق مكاسب تجارية مهمة وفرض نفوذهم على طرق التجارية الصحراوية.

وعن طريق احتكاك المغاربة المسلمين باليهود شاركوهم الحرفة ونافسوهم في ضبط أسرارها وحيلها، ويبدو أن الصيارفة في المغرب والأندلس على عهد المرابطين لم يلتزموا القواعد المنصوص عليها شرعا، بل اتبعوا مختلف أساليب التحايل والغش للزيادة في نسبة الصرف، مستغلين تعدد العملات واختلاف حالة الصرف من منطقة لأخرى، ومن المعروف أن الغالبية العظمى من الصيارفة كانوا من اليهود والمغاربة الذين حبلوا في معاملاتهم على الربا. وبسبب تحريم المتاجرة والاستدان بالربا[10] في الشريعة الإسلامية، وأيضا الانتقادات الفقهية الشديدة التي وجهت للصرفيين المسلمين ترك جلهم هذه الحرفة لتبقى حكرا على اليهود إلى عهد قريب بالمغرب، فمن خلال ما وقف عليه الرحالة روبيرطو أرلت خلال زيارته للسوق الكبير بطنجة سنة 1935م، حيث قال: " تجد في السوق الكبير أماكن مخصصة لبائعي الزيوت، وصانعي الأقفال، والصيرفيين، أغلبية الصيرفيين يهود، ينصبون طاولاتهم على طول السور حيث تُكوّم نقود فرنسية وعربية وإسبانية"[11].

ولعل تفنن الصانع اليهود في ابتكار أشكال هندسية وزخرفية لإضفاء البعد الجمالي على هذه الحلي المعدنية الثمينة شكل فضاء ثقافيا لعبور علامات ورموز دينية يهودية، بشكل مقصود أو عفوي، إلى الثقافة المغربية الإسلامية كخاتم سليمان(ماجن ديفد) والنجمة السداسية والزخارف النباتية وغيرها. ذلك أن اليهود، استنادا لتعاليم التوراتية الدينية التي ورد فيها: "لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض. لا تسجد لها ولا تخدمها" [12]، يؤمنون بتحريم صناعة الأوثان والتماثيل، لذلك تجنبوا قدر الإمكان التصوير والتجسيد في نقوشهم وزخارفهم الحرفية وعمدوا إلى الأشكال الهندسية والنباتية الشيء الذي يتساوق مع الثقافة المغربية الإسلامية التي تتبنى نفس المنطلقات الدينية والثقافية.

ولم يكتف اليهود بهذه الحرف اليدوية السالفة الذكر، بل على النقيض من ذلك زاولوا أنشطة كثيرة معاشية كالحدادة والبناء والصباغة وصناعة الأحذية وخياطة الملابس التقليدية وصناعة الأواني المنزلية وغيرها، فهذا المؤرخ الحسن الوزان يقف على مهام يهودأيت دواد بالجنوب المغربي،قائلا: "وفي هذه المدينة عدد

جانب عن محتويات متحف التراث اليهودي بالدار البيضاء

كثير من الصناع اليهود من حدادين وإسكافيين، وصباغين" [13].

وفي أحضان الدولة المرابطية تنوعت مهن اليهود بين الوظائف الإدارية، كما في عهد علي بن يوسف بن تاشفين، حيث تولوا جباية الضرائب والكتابة، ومهن أخرى كالطب والهندسة غير أن غالبية اليهود كانوا يمتهنون التجارة والصناعة[14]، واشتهر يهود فاس بصناعة القناديل وزخرفة المعادن[15] في حين اختص يهود سجلماسة بالبناء والكنافة اللتين اعتبرهما البكري من المهن الرذيلة الموقوفة عليهم[16].

ويعتبر البناء من المهن القديمة التي حذقها يهود المغرب، خاصة يهود سجلماسة الذين احترفوا هذه المهنة[17]، الشيء الذي جعل يوسف ابن تاشفين يستقدمهم للمشاركة في بناء عاصمته مراكش خلال عهد بنائها[18].

وفي وصفه لسكان المغرب خلال سنة 1876 يقول إدموندو دو أمسيس: "يعمر المغرب اليوم حوالي 8 ملايين من السكان، أمازيغ وعرب ويهود وسود ثم الأروبيين، ويمتد على مساحة أوسع من مساحة فرنسا، يبلغ عدد السود به ما يناهز خمسمائة ألف فرد جاؤوا من السودان... واليهود تقريبا يقارب عددهم عدد السود... ويمارسون الفنون والحرف، والتجارة، ويمتلكون ألاف الطرق للأبداع، والاستقامة والجدية سمات تميز أصلهم.. "[18]، وهي شهادة تبرز حقيقة الدور البارز الذي اضطلع به اليهود المغاربة في تطوير الصناعة التقليدية المغربية وبشتى أنواعها وأشكالها، وأيضا مساهمتهم الفعالة في الترويج لها تجاريا والتعريف بها في مختلف الأسواق الداخلية والخارجية. خاصة وأن اليهود كانوا وسطاء تجاريين ناجحين وممارسين لمهنة الباعة المتجولين (العطارة) في جميع أرجاء مناطق المغرب يتبادلون سلعهم التجارية، ويصرفونها متنقلين بين المراكز الحضرية الأساسية والتجمعات البشرية القروية الأساسية. وكان الاقتصاد القروي التقليدي يعتمد على الباعة المتجولين والحرفيين اليهود الذين يسدون خدمات ذات أهمية إلى المجتمع الزراعي للمسلمين المحليين[19].

فلا غرو أن يجد اليهود المغاربة المهاجرون في العقود الأخيرة صعوبة في الاندماج في المجتمع الإسرائيلي لأنهم لم يتمكنوا من ممارسة الأعمال والمهن التي اعتادوا عليها في المغرب، فمعظمهم من أصحاب الحرف والمهن اليدوية التي لم تعد إسرائيل في حاجة إليها[20].

ولعل من الشواهد والأدلة التي تثبت القيمة المضافة والدور البارز الذي أداه اليهود المغاربة في تنشيط الحركة التجارية بالمدن وخلق رواج اقتصادي بالبوادي أن تتداول ألسنة المسلمين عددا من الأمثال الشعبية التي تعزز مكانة العنصر اليهود في السوق من خلال قولهم:" سوق بلا يهود مثل الخبز بلا ملح" وأيضا "البلاد اللي خطاوها اليهود، بحال القاضي بلا شهود" [21]، وهي نماذج صادقة عن متانة الروابط الاجتماعية والثقافية التي جمعت بين المكونات البشرية لسكان المغرب بشكل عام واليهود والمسلمين بشكل خاص، ومرد ذلك بحسب أجماع العديد من الباحثين[22] أن أتباع الديانية اليهودية يشتركون في الكثير من المعتدات والمفاهيم الدينية مع المسلمين، على الرغم من الاختلاف البين في معانيها وأسسها، الشيء الذي من شأنه أن يخلق أرضية دينية مشتركة بين الجانبين قائمة بالأساس على التوحيد وعلى العديد من العقائد المشتركة، سواء منها الدينية أو الثقافية أو العادات الاجتماعية النابعة من عهود سحيقة من التجاور والاحتكاك بين الثقافتين العربية الإسلامية واليهودية المغربية.

وتأكيدا على ذلك الأثر الثقافي والاجتماعي الذي أحدثه اليهود في سكان المغرب يعتقد رافائيل دوفيكو أنه حتى بعد هجرة آخر فرد من هذه الجالية (اليهودية)، سيستمر رجال ونساء هذه البلاد في ممارسة طبخهم،

وإنشاد أغانيهم، وحمل ألقابهم، والتردد على أضرحة أوليائهم رغم المعرفة المسبقة بأصول هذه الثقافة[23]. والشيء الأكيد أن عدد الجالية اليهودية في المغرب في تراجع ملحوظ يوما بعد يوم، ومن الممكن أن يفقد المغرب يهوده في المستقبل القريب، لكن الشيء الأكثر تأكيدا ألا يفقد المغاربة التراث اليهودي المغربي لأنه غدا جزء لا يتجزأ من الذاكرة الجمعية المغربية، ولا يخص اليهود المغاربة وحدهم، وفي فقدانه فقدان لذاكرة وتاريخ وطن، ظل على الدوام منفتحا على الآخر، وغنيا بثراته وممتدا في تاريخه.

هوامش وإحالات:

1- حاييم الزعفراني: ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب(تاريخ – ثقافة – دين)، ترجمة أحمد شحلان وعبد الغني أبو العزم، ط 1، 1987، الدار البيضاء، ص9.

2- إبراهيم حركات : المغرب عبر التاريخ، الجزء الأول، دار الرشاد الحديثة، ط2، 1984، ص56.

3- راجع محمد كنبيب: يهود المغرب (1912/1948)، تعريب إدريس بنسعيد، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية الرباط، سلسلة نصوص مترجمة 8، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، 1998.

4- محمد المدلاويالمنبهي: رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب مع صياغة لعروضي الأمازيغية والملحون، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، مطبعة كوتر برانت، الرباط، 2012، ص 243.

5- RAPHAËL DEVICO : JUIFS DES MAROC DES RACINES OU DES AILES ? ,EDITIONS BIBLIEUROPE , PARIS ,MARS , 2015 ,P11 .

6- عبد المنعم الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، مكتبة لبنان، طبعة الثانية، 1984، ص 306.

7- ابن عسكر: دوحة الناشر، تحقيق محمد حجي، الرباط ، 1977، ص 77.

8- الحسن الوزان: وصف إفريقيا، تحقيق محمد حجي ومحمد الأخضر، الرباط، 1983، ج1، ص 283.

9- حيث لاحظ الباحث جون بزونسو أن الحرفيين اليهود ثقافة الزينة عند النساء المغربيات حاضر بقوة ، من خلال تعلقهم بأشكال فنية كثيرة مثل خاتم الطير وغيره، وجاء في حديثه:«خاتم الطير(خاتم الطائر) نموذج قديم من أصل يهودي، وتحمله النساء العربيات كذلك». ويضيف في سياق آخر: «ثمة نماذج أبازيم حزام تسمى (فكرون) وأغلب النماذج الحديثة من الذهب مرصعة بحجارة كريمة. وهذان النموذجان من الفضة من موغادور (الصويرة) حيث الصائغين يشتغلون على هذا المعدن، وإذا علما كبر حجم استقرار الجالية اليهودية بهذه المدينة منذ تشييدها، وكون أغلب التجار والحرفيين الذين اشتغلوا في صياغة الذهب والحلي عموما كانوا يهودا ، فإن تأثيرهم في زخرفة الحلي المغربية جد وارد.». جون بزونسو: أنماط الملابس التقليدية بالمغرب، ترجمة محمد بوبو، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، 2004، ص 201.

10- ابن يوسف الحكيم: الدوحة المشتبكة في ضوابط دار السكة، تح حسين مؤنس، معهد الدراسات الإسلامية، 1960، ص115.

11- روبيرطو أرلت: المغرب، رحلة أرجنتيني إلى مدينتي طنجة وتطوان، ترجمة رجاء داكر وعبدالله اللويزي وعز الدين ضافر، منشورات مركز محمد السادس لحوار الحضارات، مطبعة بريستيجيابرينت، 2017، ص 14.

12 - العهد القديم،سفر الخروج، 20: 5,4

13 - الحسن الوزان: وصف افريقيا، مرجع سابق، ج1، ص 105.

14 - عيسى بن الذيب، المغرب والأندلس في عصر المرابطين (دراسة اجتماعية واقتصادية)، أطروحة للنيل الدكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، قسم التاريخ، إشراف د. أحمد شريقي، السنة الجامعية 2008/ 2009م، ص 83.

15 - حسن علي حسن: الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحدين، منشورات مطبعة الخانجر، مصر، الطبعة الأولى، 1980،ص 368.

16 - البكري: المغرب في تاريخ الأندلس والمغرب، مرجع سابق، ص 148.

17 - البكري: المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، وجزء من كتاب المسالك والممالك، تحقيق دي سلان، الطبعة الثانية، باريس، 1911، ص 148.

18 - أنظر عيسى بن الذيب، المغرب والأندلس في عصر المرابطين (دراسة اجتماعية واقتصادية)، مرجع سابق، ص 142.

19 - EDMONDO DE AMICIS ; LE MAROC , EDITIONS LA PORTE, RABAT, 2005, PP 21-22. Tiré par RAPHAËL DEVICO : JUIFS DES MAROC DES RACINES OU DES AILES ? ; EDITIONS BIBLIEUROPE ; PARIS ; MARS ; 2015 ;P11-12.

20- عمر بوم: يهود المغرب حديث الذاكرة، ترجمة خالد بن الصغير، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، الرباط، 2017، ص 43.

21- أحمد الشحات هيكل، يهود المغرب في الأدب العبري الحديث وأوهام الخلاص الزائف، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، العدد 21، منشورات مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، الطبعة الأولى، 2007، ص 80.

22- عمر بوم: يهود المغرب وحديث الذاكرة، مرجع سابق، ص 122.

23- سامي الإمام، الفكر العقدي اليهودي، موسوعة الجيب، جامعة الأزهر، قسم اللغة العبرية، ص1.

24- RAPHAËL DEVICO : JUIFS DES MAROC DES RACINES OU DES AILES ? .P9.

الكسكس المغربي وفق الطريقة التقليدية

الحسين الهواري

الكسكس طبق مغربي نموذجي، يتمتع بشعبية في عدة بلدان بشمال أفريقيا. ويعتبر عامل جذب لعشاق وذواقي الأطعمة من السياح والوافدين إلى المغرب. يتكون الكسكس من حبيبات كروية يتم الحصول عليها من عملية لف وتدوير سميد القمح الصلب، وهناك أيضا الكسكس المصنوع من الشعير الذي يدعوه الأمازيغ المغاربة تومزين وأيضا الكسكس باداز وهو كسكس يصنع من دقيق الذرة.

منبعه ومنطلقه الأصلي في الصحراء الشاسعة وبين جبال الأطلس في القرى النائية وخيام الرحل في البراري وراء قطعانهم، حيث ما زالت النسوة يجمعن الحطب في الآجام، قاطعات مئات الأميال على الأقدام بين منعرجات الجبال والوديان ليحضرن الطعام لأطفالهن وأزواجهن المنهمكين في زراعة الحقول، والذين يعودون في المساء إلى المنازل جائعين لتناول الطعام من أجل استرجاع قواهم. إنها استمرارية أبدية منذ آلاف السنين. هناك ولد الكسكس وانطلق من بين الصحاري المترامية وجبال الأطلس العظيمة. وفي ذلك الصمت المطبق العميق، وقف «بليني الأكبر» (أشهر مؤرخي روما القديمة) أمام جبل «السيروا» العظيم بإجلال ودهشة، كما ذكر ذلك في تاريخه الطبيعي.

يشكل الكسكس ثالث وجبة في قائمة الأطعمة عند الفرنسيين حسب العديد من استطلاعات الرأي الفرنسية، كما يحظى بالاهتمام في مطاعم إسبانيا والبرتغال وصقلية وسردينيا وفي الأمريكيتين.

ومن ثم، يحق للمرء أن يتساءل: كيف كان الكسكس في القديم؟ وكيف تطور ويكتسح الآفاق؟

كل ما هو متوفر من كتابات عن الكسكس يعود إلى القرون الوسطى وتحديدا القرن 21، فقد نشطت حركة ثقافية في الأندلس وازدهر نشاط التأليف والكتابة في جميع الميادين بما فيها الطبخ، حيث نجد أول إشارة للكسكس على شكله الحالي عند ابن رزين التجيبي الأندلسي المولود في مورسيا جنوب إسبانيا.

إن نجاح أي كسكس تقليدي جيد كما كان في السابق يعتمد على دراسة ومعرفة عادات وتقاليد الآباء والأجداد القديمة والإلمام بتاريخ الأحداث وبمكونات الحياة العامة في ذلك الوقت، حيث تقاسم الفقراء والأغنياء هذه الوجبة.

يصنع الكسكس تقليديا من كل انواع الحبوب بعد طحن وتحويل الحبوب إلى سميد ودقيق وإعداده بطريقة خاصة عبر تقنيات معينة ومحددة تتمثل في لف الحبيبات وتدويرها، حتى الوصول إلى مرحلة الإنضاج والطهي بالبخار ليصير كسكسا.

إن تقنية التبخير وحركة الأيدي طوال مراحل إعداده هي ما يحدد جودته، يمكن أن يستهلك الكسكس وحده أو يقدم مع اللحم وحساء من الخضار أو غير ذلك من الإضافات الملاءمة، كما يمكن أن يستهلك في أي وقت، منكّهًا أو عاديا، ساخنا أو باردا، كوجبة كاملة او عقب حلوى أو كطبق جانبي.

يستعمل الكسكس لاستخدامات متعددة بعيدا عن الأكل، فهو غذاء وعلاج مع ما يُصبغ عليه من أهمية روحانية ومعنوية، خاصة أثناء تقديمه أيام الجمعة من كل أسبوع وفي الأفراح والأتراح والعطل وأعياد الميلاد... كما يقدم إلى المصلين في المساجد وللذاكرين في الزوايا، أملا في رضى الله ورجاء في حسناته وبركاته، وهو اعتقاد موجود

عند جميع طبقات المجتمع.

هناك العديد من أصناف الكسكس: أغلبها من سميد القمح الصلب وهو الكسكس الأكثر شهرة والأكثر استهلاكا وكسكس الشعير والذرة والنخال الأحمر الرقيق او الخشن، كما أن حجم الحبة بين المتوسطة والصغيرة يحدد نوعية وجودة الكسكس. ولكن، يبقى الأكثر شيوعا واستهلاكا هو الكسكس المصنوع من سميد القمح الصلب أو الشعير الذي يناسب العديد من أنواع مختلفة من الوصفات والحشوات، مثل اللحوم والدواجن والأسماك والخضروات بجميع أنواعها، والفواكه الطازجة والفواكه المجففة والأعشاب ومنتجات الألبان وغيرها...

لكل منطقة في المغرب وصفتها الخاصة: الكسكس البيضاوي مع الخضروات السبع ويوجد في الدار البيضاء ومنطقة الشاوية وهو الأكثر شهرة، وكسكس الشعير البلبولة واللحم في الجنوب وفي جبال أطلس، وهناك أيضا الرباعي (الكسكس المركب من أربعة حبوب مختلفة) والخماسي (من خمسة بذور حبوب مختلطة)، وهو تخصص سكان الصحراء وراء وادي زيز وواد والسرير درعة تافيلالت .

لمعرفة المراحل الأولى لتحضير الكسكس التقليدي، يمكن القول إن نقطة البداية مهمة من أجل إدراك سر هذه الوجبة، سواء لدى محترفي الطبخ أو الهواة، لتشكيل حبة الكسكس suocsuoc ed niarg كانت المرأة تدحرج وتلف سميد القمح الصلب باليد بالماء في طبق كبير. ثم يتم تجفيف البذور تحت اشعة الشمس طول اليوم، و ليس مثل ما يقع في العصر الحالي حيث يتم إجراء عملية الدوران ميكانيكياً باستخدام آلات متطورة، وأصبح السميد الجاهز المصنع متوفرا في كل مكان، وبدون عناء. كما أن أنواع الكسكس جاهزة للاستهلاك السريع، مما يجعل الطهي والاستهلاك أسرع.

لتحضير سميد الكسكس حسب الطريقة القديمة المعتمدة في بوادي وقرى الأطلس، يتم ذلك غالبا بعد فصل الحصاد، عكس ما هو عليه الحال في المدن حيث يتزود السكان بالحبوب من الأسواق المتخصصة الكائنة في الضواحي، بينما سكان القرى أغلبهم من المزارعين الذين ينتجون الحبوب بأنواعها ويصنعون تبعا لذلك مشتقاتها من دقيق وسميد وغيرها، ومن ثم فهم يعتمدون على الاكتفاء الذاتي انطلاقا من مستلزماتهم من الأرض، ويحضرون كل شيء بأنفسهم اعتمادا على المواد الخام.

الأمر ليس كذلك في المدن الكبرى، فقد بات كل شيء متوفرا في المحلات التجارية الكبرى، فالمواد الاستهلاكية مجهزة ومعبأة ومغلفة، ومن ضمنها الكسكس المصنع المعروض بأشكال كثيرة، مما قلص من الاعتماد على الجهد البدني ووفر مزيدا من الوقت للسيدات وحتى مزيدا من الأنواع والأذواق. وبالمقابل، فإن الجودة ليست نفسها، فالكسكس التقليدي المصنوع يدويا له ذوق رفيع وخاص، ليس فقط من ناحية النكهة الأصيلة فحسب، ولكن كذلك من حيث الجودة والصحة. مما يدفع عشاق الطبخ لتفضيله الكسكس التقليدي، بل هناك من يفضل أكله باليد (لقمة) عوض الملعقة، سيرا على نهج العادات القديمة والتقاليد المتوارثة، بمبرر أنه يكون ألذ وأفضل.

قبل إرسال الحبوب إلى المطاحن، يتم فحص القمح أو الشعير لفرزه وتنقيته من الشوائب والعوالق وإزالة الغبار والحصى والبذور الطفيلية وغيرها. ثم تغسل الحبوب بعد ان تغمر بالماء ويتم في الحال تصفيتها وتقطيرها من السائل وتجفيفها تحت أشعة الشمس حتى تجف بشكل نهائي فتجمع في أكياس، ثم يتم نقلها بواسطة نقالة ما أو عربة إلى أقرب طاحونة، حيث يتم الطحن وفقً رغبة صاحب الحبوب وما يريد استخراجه من أنواع. طبعا هذا يحصل في بعض المدن الصغيرة حيث لا تزال المطاحن الجماعية متوفرة، إلا أنه في بعض البوادي والقرى النائية يجري استعمال المطاحن اليدوية الصغيرة التي هي عبارة عن رحى حجرية صغيرة، حيث يتم الطحن يدويًا من طرف النساء، نجد ذلك ـ مثلا ـ في بعض مناطق جبال الأطلس والصحراء التي يتشبث فيها السكان بالتقاليد القديمة في كثير من الأشغال والأمور المتوارثة جيلا بعد جيل.

تتكون الرحى الحجرية من جزأين: جزء أسفل ثابت، وآخر متحرك، (وتستخدم الرحى أيضا لسحق مكسرات الأرغان لاستخراج الزيت المعروف المعروف في جبال الأطلس الصغير). توضع هذه الطاحونة فوق جلد الغنم (هيدورة) أو حصيرة الخوص المغطى بنسيج الصوف (هردال) ثم تُصبّ الحبوب في ثقب الرحى، لتتحول إلى دقيق ناعم حسب المطلوب.

ويرافق عملية دوران الرحى غناء أهازيج شعبية مميزة من طرف النسوة، كأنما يداعبن أوتار آلة موسيقية، وأحيانا يجتمعن لشرب الشاي بالنعناع والثرثرة لطرد الملل. في القرى، حيث تقل وسائل التسلية وملء الفراغ، فإن مثل هذه الأشغال تفيد في ذلك. إن النساء يتحملن أعباء المنزل وجميع مسؤوليات تحضير وتصنيع المنتجات المتعلقة بالطعام من حطب الوقود في الجبال والأودية حتى طهي الأطباق وتقديمها ووضعها على المائدة.

الشيخ ادريس بن دحان رائد الشعر الشفوي بعبدة

أحمد اشتيوي

الشيخ إدريس بن دحان سنة 1973

ليس من السهل على الباحث في التراث الشفوي أن يعثر على ما يروي ضمأه من الروايات والشهادات وقد مرت سنون على الفترة التي يحاول التأريخ لها، وعلى الرغم من يقيننا بأنه لن يظفر إلا ببعض النتف اليسيرة لغياب المادة المكتوبة ورحيل معظم رواد الحقبة أو الظاهرة المتفكر فيها، فإن ذلك لا يمنع المرء من أن يعض بالنواجذ على ما وقع بين يديه وتناهى إلى مسمعه من أخبار وروايات على قلتها، فقديما قالت العرب ما لا يدرك كله لا يترك جله.

ونحن نحاول تسليط الضوء على شخصية إدريس بن دحان، الفنان الذي كان له الفضل الكبير في صمود متون العيطة الشعرية وإيقاعاتها الموسيقية إلى يومنا هذا، فإني لا أجد مناصا من أن أحفر عميقا في ذاكرتي لعلي أتمكن من ملامسة بعض الذكريات التي مازالت عالقة بذهني، بما أنني قضيت جزءا من طفولتي ببلاد "الحصبة" التي لا تعتبر موطن هذا الهرم المنسي فحسب، وإنما كذلك مشتلا أينعت فيه أغصان هذا النمط الغنائي. كما لا يسعني إلا الاهتداء ببعض الروايات الثمينة التي لازالت تتداول بربوع عبدة رغم ندرتها ورحيل جل أصحابها.

بمجرد أن تمر صورة إدريس بن دحان في ذهني، فإن الزمن يعود بي إلى مطلع التسعينيات من القرن الفارط، يوم كنت عائدا من المدرسة الابتدائية، فلمحت من بعيد نعشا محمولا على الأكتاف خرج للتو من دوار "أولاد دحان" وقد علت أصوات التكبير والتهليل الممزوجة برهبة الموت.

لم أعرف بالضبط الشخص الذي وافته المنية ذلك الصباح المشمس إلا عند وصولي للمنزل، حيث ألفيت الجميع يتحدثون عن رحيل أحد أعيان المنطقة الذي عاش عيشة الأسياد في فترة من أحلك الفترات التي مرت بالمغرب. لم يكن ذلك الشخص سوى الحاج ادريس بن دحان، محمولا نحو مثواه الأخير ليرقد بسلام بعد طول عمر.

كلما تذكرته الآن تعود بي الذاكرة مباشرة إلى ذلك اليوم الذي سأراه فيه أول مرة، يوم ذهبنا للعب الكرة قرب مسكنه بعد أن انتهينا من الفصل، فخرج غاضبا من منزله ليشير إلينا بأن ننصرف لأننا أزعجنا راحته بشغبنا الطفولي الذي لم يعد يتحمله جسمه الوهن، قبل أن يدخل في شجار حاد مع أحد جيرانه الذي كان قد هم بالعراك مع احد حفدته، في حين لاذ هذا الجار بالصمت واضعا يديه خلف رقبته، متكئا على جنبات "المطفية" ومشيحا بوجه عن بن دحان كأنما يريد أن يفهمه بأنه غير آبه بما يقول، مازاد من حنق السي ادريس الذي كانت أسنانه تصطك من شدة الغضب.

كانت سهام غضبه في الحقيقة تتجاوز الماثل أمامه لتنغرز في ذاك الزمن الذي لم يعد زمانه، فقد عاش في وقت يحترم فيه الصغير الكبير، بل وكان الحاج ادريس محط احترام وتوقير من الجميع لمكانته الرفيعة التي تشهد عليها أملاكه المترامية بقبيلة "تمرة"، وهاهو اليوم يستشعر الفرق الذي بات بينه وبين هذا الجيل المارق الذي يمثله هذا النكرة الذي يتجاسر أمامه وهؤلاء الأطفال الذين ينطون من حوله في كل مكان.

هذا ما كان يجول ربما في خاطر ادريس بن دحان في تلك اللحظة التي بدا فيها ضعيفا، شاحب الوجه، مستندا على عكاز خشبي مصقول بعناية: وماذا بعد رفقة العكاز سوى قرب الرحيل؟. تفرقنا جميعا بعد ذلك، وكانت تلك أول وآخر مرة أرى فيها ادريس بن دحان عن قرب، بعد أن كنت أشاهده فقط من بعيد وهو عائد من السوق في سيارة "الاركات" البيضاء ذات الشأن العظيم آنذاك.

لم أكن أدرك حينها أن ذلك الشخص يحمل في جعبته تراثا شفهيا

لا ينضب، وأنه يمثل همزة الوصل بين قرنين من الزمان، فقد كان سببا رئيسا في وصول متون وأشعار القرن التاسع عشر إلى الأجيال الحالية بما بذله من جهد لتلقين تراث العيطة إلى مريديه من أمثال الشيخ "امحمد الدعباجي" (1910-1997) والشيخ "امجيريد عبد الرحمان" (توفى سنة 2013) وغيرهما.

كان ادريس بن دحان بحق صنديدا من صناديد العيطة بعبدة، لم يكفه إتقان عزف آلة الوتار على يد الشيخ "عبد السلام" من ناحية الساحل، بل تطلع أيضا لتعلم آلة الكمان التي كانت قد بدأت تكتسح البوادي المغربية أواسط القرن العشرين مزاحمة آلة الوتار الأصيلة، فكان له ذلك على يد الشيخ "بوسترة".

ولأن العيطة أشعار غنائية بليغة مسكوبة في قوالب إيقاعية مركبة، فإن الشيخ ادريس بن دحان لم يكن مدرسة في عزف العيوط فحسب، بل خزانا لا ينضب من المتون الزجلية التراثية التي تلقفها منه مجايلوه، ولولاه لضاعت تلك النصوص من فرط التداول الشفهي المحدود، ومن فرط النظرة التحقيرية التي تنظر بها المجتمعات المحافظة عموما للغناء وفضاءات الفرجة رغم افتتانها بها.

كان الحظ مبتسما للشيخ امحمد الدعباجي وهو يتجول أوقات الحصاد لجمع أعشار المحاصيل الزراعية من ميسوري القبيلة، حين حط الرحال بـ"گاعة" ادريس بن دحان، ففطن إلى أن ما يوجد في جعبة هذا الشيخ أثمن بكثير مما سيجود به عليه من هذه "الگاعة" المترامية الأطراف، ما جعله يلازمه لفترة طويلة حتى تلقف منه أشعار العيطة وتعلم منه أصول العزف على آلة الكمان بعد أن كان لا يجيد العزف إلا على آلة التعريجة ولا يتغنى سوى ببعض الشذرات اليسيرة جدا من شعر العيطة التليد.

لم يحترف ادريس بن دحان غناء العيطة، فقد كانت أملاكه تغنيه وتشغله عن ذلك، ومن تم كان أداؤه صادقا، مصدره شغف فريد بهذا التراث، وماذا يقتل الفن والإبداع غير المتاجرة به؟. لذلك كان الكل يتوق لسماع ترانيمه لندرة اللحظات التي يؤدي فيها العيطة أمام العموم، لدرجة كان الكثيرون يجهلون براعة هذا الشيخ ودربته في الميدان مادام لا يغني إلا لنفسه؛ تحكي الشيخة "عيدة" (1938) كيف أذهلها أداؤه لعيطة "اعزيبو في الميلحة" في عرس من الأعراس القليلة التي حضرها بن دحان بعد أن اعتزل الغناء لمدة طويلة فور أدائه لمناسك الحج كما هي عادة الكثير من الشيوخ، اخذ بن دحان الكمان من الدعباجي واطرق يداعبها بأنامله بعد طول فراق، فاستغربت عيدة كيف لبن دحان أن يعزف في هذا العرس مكان الدعباجي الذي ألفت الغناء بجواره وذاع صيته في جميع ربوع عبدة ومداشرها، بدت عيدة وكأنها تستهين بقدرة الحاج ادريس على مضاهاة أداء الدعباجي والسير بالحفل إلى بر الأمان، ما استفز بن دحان وجعله "يهوي" على "عيطة اعزيبو في الميلحة" منتقما لنفسه، لتهتز خيمة الحفل عن بكرة أبيها وتقف عيدة مبهوتة أمام روعة الأداء المتقن.

دفن ادريس بن دحان في ذلك اليوم الحزين دون أن تدفن معه عيوط القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين التي نقلها بأمانة لمن بعده من الشيوخ؛ من عيطة "سيدي حسن" التي تحكي صولات سلطان المغرب القوي مولاي الحسن (1873-1894)، مرورا بنص "خربوشة" الذي يؤرخ لسطوة القياد زمن السلطانين مولاي عبد العزيز وأخيه مولاي عبد الحفيظ، ووصولا لعيطة "اعزيبو في الميلحة" التي قيلت في حق "سيدي أحمد " ابن قائد عبدة الشديد "عيسى بن عمر" (1879-1914) مع قرب فقدان المغرب لسيادته الترابية.

لقد نقل إلينا الشيخ ادريس بن دحان نصوصا تاريخية ناطقة، قد تفوق بعفويتها وصدقيتها ما دونه المؤرخون الرسميون من تأريخات. مما يجعلنا نسائل أنفسنا عما سنتركه نحن لقادم الأجيال من تراث يتحدثون به عنا ويكون أساسا من أساسات تثبيت هويتهم؟ حين نحاول أن نتلمس الجواب عن هذا التساؤل بتأمل الغناء الشعبي الحالي، فإن الدهشة تأخذ منا أيما مأخذ لما آل إليه هذا النمط الفني من سطحية مفرطة وابتذال لا يطاق على مستوى الكلمة واللحن، يجعلان المرء يستشعر بغصة في الحلق قتامة الصورة وفداحة الخسارة التي سنمنى بها في المستقبل.

الشيخ امحمد الدعباجي أحد تلامذة الشيخ بن دحان وبجانبه الشيخ لشهب

المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي هو المؤسسة العمومية الوحيدة التابعة لوزارة الثقافة والاتصال قطاع الثقافة، المتخصصة في التكوين في المهن الفنية المسرحية والمانحة لإشهادات / دبلومات تتيح التوظيف، والولوج إلى سوق الشغل، هي المؤسسة التي اريد لها ان تكون عاملة على تحويل المهارة الفنية إلى مهنة تحقق فائض قيمة.

مع رشيد منتصر

مدير المعهد العالي للفن المسرحي و التنشيط الثقافي

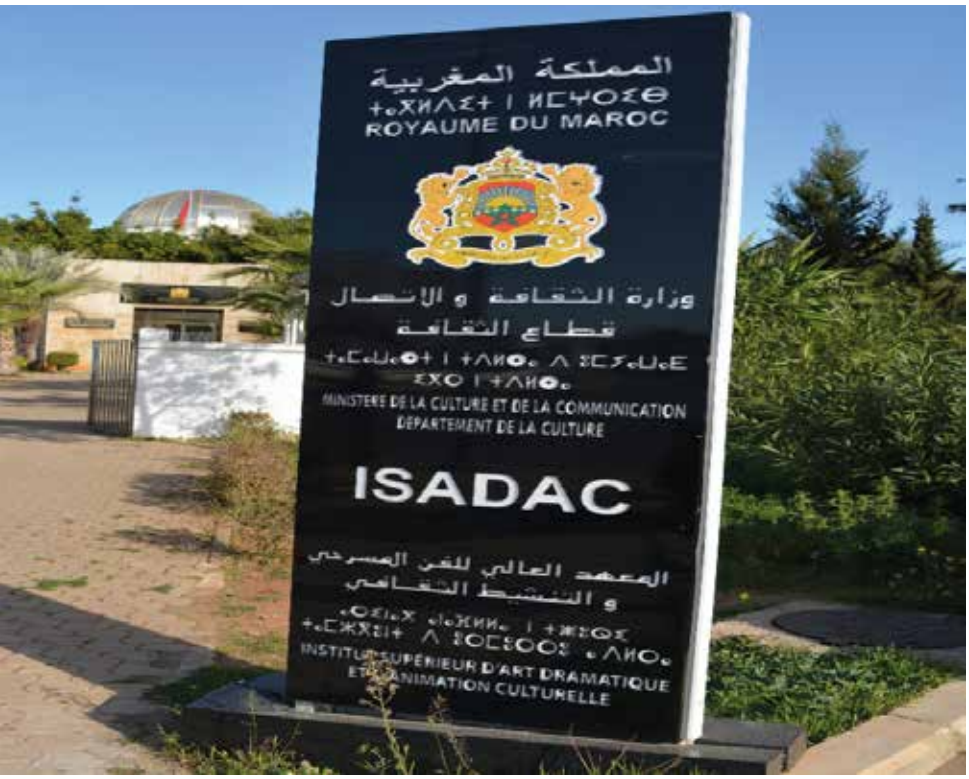
حاورته: فوزية البيض

س: يقول البعض أن من بين مكامن عدم تطور المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي: كون تاريخه عرف وضعية جامدة لمدة ثلاثين سنة رغم كل التغييرات التي عرفتها المنظومة التعليمية الجامعية وكذا الساحة الفنية عموما والمسرحية على وجه الخصوص، ما هي أسباب ذلك في رأيكم وأنتم تتحملون اليوم مسؤولية إدارته ؟ وما الذي عملتم عليه من أجل الوصول إلى الأهداف التي سطرتموها ؟

ج: في البداية أشكركم على هذا الحوار الذي تتيحون لي، من خلاله، بصفتي المدير الحالي للمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي (منذ سنة تقريبا)، إمكانية مشاركتكم خصوصية هذه المؤسسة الفنية المهنية المنتمية للتعليم العالي وغير التابعة للجامعة والتي توجد تحت وصاية وزارة الثقافة والاتصال–قطاع الثقافة.

وعودة إلى سؤالكم، يمكنني القول بأن تاريخ المعهد، منذ تأسيسه سنة 1985، ومن الناحية الفنية عموما والمسرحية على وجه الخصوص، لم يعرف أي وضعية جامدة، بل عرف تطورا متسلسلا في مراحل، جعله الآن مؤسسة عمومية ذات مصداقية في التكوين المسرحي والتنشيط الثقافي على المستوى الوطني، والتي تمنح دبلوما يعادل الإجازة في الآداب. هذه المؤسسة هي الآن راسخة في قلب الحركة المسرحية والفنية المغربية، والشاهد على ذلك الأطر والكفاءات التي تخرجت منها والتي تحرك دواليب الإبداعات الدرامية المسرحية والتلفزية والسينمائية، وأخرى تدير مهرجانات أو مراكز ثقافية عبر مختلف ربوع المملكة. أما من ناحية انخراط المعهد في التغيرات التي عرفتها وتعرفها منظومة التعليم العالي في المغرب، فيمكن القول بأن المعهد قريب منها بخصوصيته التي تطبعه وهي كونه مؤسسة مهنية وفي نفس الوقت جامعية.

س: يعتمد المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي على مسار تكويني ثلاثي الشعب، لكن بتقسيم غير متكافئ، يمثل التنشيط الثقافي حلقته الأضعف، ما هو تقييمكم لذلك ؟ما الذي عملتموه من أجل تقويم ذلك انطلاقا من الدليل المرجعي للمهن والكفاءات ؟



ج: بالفعل فإن المعهد يكون الطلبة المسجلين به في ثلاث شعب هي: شعبة التشخيص أو فن الممثل، شعبة السينوغرافيا، وشعبة التنشيط الثقافي. وعندما تحملت مسؤولية إدارة المعهد، بطبيعة الحال وقفت على مجموعة من المشاكل والتحديات البيداغوجية في مختلف الشعب، لذلك فتركيزنا ينصب على شمولية التكوين بالمعهد وكيفية تحيينه وتجويده لمسايرة حركية السوق الثقافية وكذا مستجداتها.

س: دبلوم المعهد غير معتمد وغير خاضع لتقييم الوكالة الوطنية لتقييم وضمان جودة التعليم العالي والبحث العلمي ANEAQ الشيء الذي يعيق تطوره وينقص من قيمته في سوق الشغل، وهذا يتجلى في عدد الخريجين، ما الذي تقترحون من أجل الرفع من قيمته ومن وضعيته التنافسية مقابل ما يمكن أن تقدمه هيئات مماثلة ومنافسة، سواء في القطاع الخاص أو في الجامعات بجودة عالية وبإمكانيات احترافية تستجيب لمتطلبات سوق الشغل ؟

ج: يمكننا القول، وبكثير من الثقة بأن خريج المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي يجد مؤخرا مكانا له في سوق الشغل المسرحي والتلفزي والسينمائي، بطبيعة الحال تتفاوت الكفاءات المتخرجة من المعهد، ولكنها في الغالب مطلوبة. من جهة أخرى فإن دبلوم المعهد مطلوب في مسالك الماستر بعدد من التكوينات التي فتحتها بعض الجامعات المغربية، كما أن هذا الدبلوم غير مرفوض في المعاهد والجامعات الأجنبية، بل أتاح لبعض الخريجين استكمال دراستهم العليا هناك. هذا الدبلوم غير مرفوض في القطاع الخاص حيث هنا وهناك خريجون في قنوات تلفزية أو إذاعات خاصة. بل هناك ارتياح لكفاءة الحاصلين على هذا الدبلوم من طرف المسؤولين عن التربية والتعليم في دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة وانتدابهم لمجموعة من الخريجين لتأطير دروس في الدراما بعدد من المدارس هناك.

س: البرنامج البيداغوجي الذي تعتمدونه لا يستجيب لمتطلبات سوق الشغل في الميدان المسرحي والسينمائي والسمعي البصري، ماذا تنتظرون من أجل تنزيل نموذج الإجازة والماستر والدكتوراه مثل الكليات على اعتبار أن بقاء المعهد على وضعيته الحالية يصيب البرنامج البيداغوجي بالتقادم، ويستنزف دينامية الطاقم التربوي، مع إمكانية استفادة المشروع البيداغوجي الجديد من رأسمال التجارب التي خاضتها المؤسسات الأخرى غير التابعة للتعليم العالي والتي انخرطت في المنظومة الجديدة LMD منذ سنة 1997 ؟

ج: كما سبق وقلنا فإن المعهد قريب من التحولات التي يعرفها إصلاح التعليم العالي بالمغرب، وخصوصية المعهد المهنية الجامعية هي التي جعلت الإدارات السابقة تحاول البحث عن الوصفة الملائمة لتطبيق الإصلاح الجامعي بالمعهد، ربما يلاحظ أن هناك تأخر في هذا المسار، ولكن كما قلنا فإن خصوصية المعهد هي التي تدعونا لهذا التريث الذي ينبني على فلسفة تكييف الإصلاح حسب خصوصية المعهد وليس تكييف المعهد حسب خصوصية الإصلاح. ووضعنا ليس شاذا، بل هناك معاهد ومؤسسات

أخرى غير تابعة للجامعة لم تنخرط في الإصلاح لحد الآن. إن ما عرفه الإصلاح لحد الآن من مد وجزر كان في صالح تريثنا، حيث أن الأمور في المشاورات حول إصلاح التعليم العالي تتجه نحو تصور جديد وهو باكالوريس في اللغات والآداب والفنون، خلال أربع سنوات بدل ثلاث. إنه تصور للزمن الدراسي الجامعي يناسب خصوصية المعهد وعليه فإننا سنعمل على بلورة للتكوين بالمعهد وفق هذا التصور.

س: إن تنزيل أي مشروع إصلاحي للمعهد يتطلب أولا الإعداد القبلي للدعامات القانونية المؤطرة لعمل المعهد، ويتعلق الأمر بدفتر الضوابط البيداغوجية وبنصوص القانون الداخلي للمعهد، وقانون مجلس المؤسسة، هل قمتم بتعديلهم ؟ ووفق أي منظور ؟

ج: من الصعب الإنكباب على الأطر القانونية للمعهد بما فيهم دفتر الضوابط البيداغوجية ونص القانون الداخلي للمعهد وقانون مجلس المؤسسة بعيدا عن التغييرات والإصلاحات الجديدة بالمغرب. هناك أولويات ومن ضمنها إدخال تعديلات على نص القانون الداخلي الخاص بالمعهد والتي من ضمنها نجد المادة 58 المخصصة للنظام والمواظبة. من الضروري ترسيخ سلوكات وممارسات تحترم أدبيات وأخلاق المهن الفنية. بما في ذلك احترام الوقت احترام الآخر والمجموعة...

س: من بين المشاكل التي يعاني منها المعهد كثرة الاطر التربوية العاملة به والمتعاونة وقلة الطلبة المسجلين لمتابعة التكوين والدراسة مما يجعل المتتبع للشأن التعليمي والفني ببلادنا يتسائل ما الذي يفقد للمعهد جاذبية في محيطه التعليمي ؟ كيف السبيل إلى تجاوز هذا الاختلال انطلاقا من سلطتكم المعنوية في إدارة المعهد ؟

ج: إن المعهد مؤسسة لتكوين أطر عليا في ميدان الفن المسرحي والتنشيط الثقافي ويستقبل في السنة الأولى 20 طالبا. فلسفة هذا العدد تتماشى وسوق الشغل. أما فيما يخص «كثرة الأطر التربوية» العاملة في المعهد أو المتعاونة معه، فتجدر الإشارة بأن خصوصية التكوين الفني ليست كما هي الجامعة مثلا. التكوين في المجال المسرحي يتطلب تخصصات متعددة تفرض حضور مؤطرين متعددين، لذلك لا يجب مقارنة حصيص طلبة أستاذ في الجامعة وأستاذ في المعهد.

س: البنية التحتية التي يوجد عليها المعهد حاليا لا تتلائم مع متطلبات التكوين، من ناحية هندسة الفضاء، وكذا تجهيزاته أين وصل مشروع المعهد في صيغته الجديدة؟ وما هي رؤيتكم لإدارته ؟

ج: لقد عرف المعهد منذ تأسيسه وضعا شاذا يتمثل في افتقاره لبناية خاصة به وبمعايير خاصة تستجيب لخصوصية التكوين الفني المهني والجامعي الذي يقدمه. ولكن أود هنا أن أبشر الأفواج القادمة من الخريجين بأن المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي سيكون له أخيرا بناية خاصة، وكل هذا بفضل مجهودات السيد الوزير الدكتور محمد الأعرج الذي يسهر على تحقيق هذا الحلم. هذه البناية ستضم، من الناحية البيداغوجية، أكثر من تسع قاعات للتداريب التطبيقية، والأهم من هذا أن البناية الجديدة لمعهدنا ستضم قاعة عروض مجهزة لتدعم التكوين المسرحي بالمعهد وتعطي للطلبة الفضاء الأمثل لتجريب قدراتهم الاحترافية قبل ولوج عالم الشغل. بل إن هذه القاعة ستمكننا من التنزيل الملموس لشعبة الإخراج المسرحي والدراماتورجيا والتي ستتمم التكوين الذي يقدم بشكل ضمني للمتخرجين من شعبتي التشخيص والسينوغرافيا.

س: وقوع المعهد في نظام وزارة الثقافة في خانة «مصلحة خارجية» تابعة للوزارة الوصية، هي وضعية لا تسمح للمعهد بخلق دينامية داخلية وخارجية ما الذي تقترحونه في هذا الباب ؟

ج: إن المعهد العالي للفن المسرحي، رغم كونه يعد مجرد «مصلحة خارجية» تابعة لوزارة الثقافة، فهو يعمل على الانفتاح على مؤسسات وطنية وأجنبية وعلى طاقات فنية وفكرية تعزز التكوين العملي والنظري للطلبة، لكن هناك ورشة نطمح من خلالها على تأطير المعهد ضمن برنامج SEGMA والذي سيتيح العديد من الإمكانات لتثمين الكفاءات الفنية والبيداغوجية وكذا البنية التحتية للمعهد.

س: كون المعهد يتوفر على ميزانية غير مستقلة فان ذلك كفيل بالحد من طموحاته ومشاريعه، خاصة بالنسبة إليكم كمدير حامل لمشروع إصلاحي وهو الإشكال الذي لا يسمح لكم ببلورة استراتيجية متوسطة أو بعيدة المدى

على جل المستويات، كما لا يشجع هذا الوضع المهنيين وذوي الكفاءات على الالتحاق به. ماذا تقولون في هذا الشأن ؟

ج: رغم كل هذا فإننا نعمل على الاستغلال الأنجع للميزانية المرصودة لتسيير المعهد حيث نوفر بها ما تحتاجه الدروس التطبيقية والنظرية وتكميلها بالورشات المتنوعة التي تتمم الخصاص في التكوين وتحفز الحساسيات الفنية لدى الطلبة، بل والأكثر من ذلك تجعلهم في تواصل مع الجديد في الساحة المسرحية المحلية والعالمية. من جهة أخرى نقدم شكرنا للسيد الوزير على تخصيصه منصبا ماليا لصالح المعهد برسم السنة المالية الحالية والذي رصد لتوظيف أستاذ للتعليم العالي مساعد، تخصص إخراج مسرحي.

س: إن عدم وجود شساعة داخل المعهد (REGIE) لا يسمح للأساتذة المكونين بتوفير الأدوات الضرورية لبعض الأعمال التقنية التطبيقية للطلبة، خاصة بالنسبة لبعض التخصصات كالسينوغرافيا، كيف السبيل إلى تجاوز ذلك؟

ج: بالعكس، يمكن القول بأن الشعبة التي تستحوذ على أغلب المشتريات الخاصة بالأدوات والحاجيات المرصودة للأعمال التطبيقية للطلبة هي شعبة السينوغرافيا. لكن على العموم فإن اهتمامنا بهذا الجانب يجعل الدروس في جميع الشعب تسير في شكل جيد.

س: إن عدم انخراط المعهد في منظومة التعليم العالي والبحث العلمي دفع إدارة المعهد في عهد قريب إلى الاستعانة بأساتذة التعليم الفني الموظفين بالمديرية الجهوية للثقافة بالرباط من أجل التدريس بالمعهد، الأمر الذي سبق أن نبه إليه تقرير المجلس الأعلى للحسابات، وأعتبر أن مهمة هؤلاء الخريجين هي تنشيط الورشات وليس التدريس هل لا زال هذا الوضع قائما ؟

ج: يجب الإشارة إلى نقطة مهمة، وهي أن المعهد اعتمد على مجموعة من الخريجين الذين تكونوا في رحابه ومن بعد تحملوا مسؤولية إرساء فريق بيداغوجي متخصص في مجال التكوين المسرحي والسينوغرافي. وهذا شيء طبيعي وبديهي وتعرفه العديد من المؤسسات هنا أو هناك. إن هؤلاء الخريجين متخصصون في مجالهم، لذلك لا عيب في أن يكونوا جزءا من الفريق البيداغوجي الموجود حاليا بالمعهد. إنهم موظفون يمارسون مهام التدريس وهذا موجود في القانون.

س: من بين آليات تطوير المعهد هو الانفتاح على محيطه الخارجي،ما هي التدابير التي قمتم بها من أجل تنمية علاقاته التشاركية مع مختلف المتدخلين والفرقاء في المجالمن شراكات محلية وخارجية وهل يمكن ذكرها ؟

ج: في هذا الصدد يمكننا القول بأننا أعدنا تفعيل بعض الشراكات كالتي مع المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية والتي في إطارها نضمنا نهاية السنة الماضية ندوة دولية حول تثمين الفرجات الحية، كما عقدنا شراكة مع المعهد العالي للفن المسرحي بمدريد وكذا الموجود ببلد الوليد بإسبانيا، بالإضافة إلى الاستمرار في الشراكة الموقعة مع الهيئة العربية للمسرح وكذا كلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة ابن طفيل بالقنيطرة.

س: يمثل صدور قانون الفنان الذي ينظم المهن الدرامية، عامل قوة يمنح المعهد قيمة مضافة، ويقوي مكانته الاعتبارية في المجال ما الذي يعيق تنزيله في نظركم؟

ج: قانون الفنان يهم بالطبع خريجي المعهد، وهو مسألة حيوية الآن بالنظر إلى عدد المبدعين المسرحيين الذين يتزايدون سنة عن أخرى في الساحة الفنية. لكن يبقى على المهتمين بهذا الملف إيصاله إلى بر الأمان وأقصد هنا الجسم النقابي.

س : هل هناك نصوص قانونية أخرى تتطلب في نظركم المراجعة لكي تتلائم مع متطلبات المعهد في بنايته ووضعه الجديد وحسب مقاربة جديدة تجعل منه مؤسسة لتكوين الأطر المتخصصة في مهن المسرح ؟

ج: تكلمت سابقا على إمكانية بلورة الهوية الإدارية للمعهد لمنحه مزيدا من الإستقلالية على مستوى التسيير المالي وأقصد بذلك إدراجه ضمن SEGMA. هناك مثلا تزايد ملحوظ على مستوى طلبات التكوينات في مجالات متعددة في الساحة المهنية وبالقطاعات الخاصة كما تتوفر هيئة التدريس على كفاءات عليا لم يتم بعد استغلالها بالشكل المطلوب في سوق الشغل.

فيلم «طفح الكيل» لمحسن البصري: في المساحة بين الحالة الإنسانية والخطاب المتضخّم

سعيد المزواري

"لا أريد أن أتحدث سوى عن السينما، لماذا أتحدث عن شيء آخر؟ بفضل السينما نتحدث عن كل شيء، نصل إلى كل شيء".

جان-لوك غودار

ينتمي "طفح الكيل" الفيلم الطويل الثاني لمحسن البصري، لسينما الهم الاجتماعي التي شكلت منذ الثمانينات رافداً طعّم الفيلموغرافيا المغربية بأفلام مهمة. غير أن جمالية "طفح الكيل" تنهل من مرجعية حديثة باعتبار شكله واختيارات إخراجه وهو في هذا يذكّرنا بنفس رهان "فيليسيتي" للمخرج السنغالي آلان غوميس برغم الاختلافات الجوهرية بين الفيلمين. ورغم أن "طفح الكيل" الذي شهد عرضه الأول ببوسان الكورية قبل أن يشارك بالمسابقة الرسمية لمهرجان مراكش في دجنبر الماضي، كان أقرب الأفلام لتحقيق توافق المتتبعين حوله أثناء خوضه غمار المسابقة الرسمية للدورة 20 للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة حيث حاز جائزة الإنتاج للمياء الشرايبي (مناصفة مع "عاشوراء" لطلال السلهامي) وجائزة أفضل أداء في دور رجالي لرشيد مصطفى، فإنه لم يتمكن، في نظرنا، من تحقيق التناغم المنشود بين شكله وطرحه نظرا لبعض الاختلالات على مستوى الكتابة بالأخص، والإيقاع بالدرجة الثانية.

اللافت أن "لعزيزة"، فيلم محسن البصري الثالث، خرج في نفس فترة خروج "طفح الكيل" تقريباً، قد أذنب بسبب نقص الطموح رغم تفرّده وشخصانيته، فيما خسر "طفح الكيل" الكثير بسعيه لقول أشياء تتجاوز نطاق طرحه مما أخل بتماسك الكلّ.

بعيون انتحاري:

ينطلق الفيلم برصد محاولة الشاب المكتئب علي (أيوب اليوسفي) الانتحار بالقفز من أعلى قنطرة فوق طريق سيار. هذه المحاولة التي ستمنى بالفشل وتقود الشاب إلى المستشفى العام حيث سيحل زوج قروي، إدريس (رشيد مصطفى)، وزهرة (فاطمة الزهراء بناصر) من أجل إجراء فحوص أولية على طفلهما أيوب ستفضي إلى ضرورة إجراء عملية مستعجلة على الرأس، لا يملك إدريس إمكانات دفع مستحقاتها. اختيار المخرج رصد الأحداث والتطورات الموالية بعيون علي الذي كان موفقا بحكم أنه يضفي صبغة برزخية على فضاء المستشفى من جهة، وأنه يمنح الفيلم زاوية نظر مثيرة للاهتمام تلمح إلى أن جميع مرتادي المستشفى هم، نوعاً ما، موتى في انتظار التنفيذ. كما أن وزرة علي البيضاء واختيار كلماته (على غرار حواره مع إدريس حول قدر الأطفال المرضى والمغزى وراء الموت) يضفيان عليه صفة ملائكية لا يخطئها الإحساس.

الفيلم يرصد بدقة أبعاد حالة التردي التي تضرب المؤسسة الاستشفائية في بلادنا على ثلاثة مستويات: عدم صلاحية التجهيزات والخصاص المهول في الأسرّة، استفحال الفساد الممثّل في شخصية الممرض المرتشي (زكريا عاطفي)، وغياب وازع الضمير المهني من خلال شخصية الطبيب الجرّاح الذي لا يرى غضاضة في اصطياد الزبائن لمصلحة مصحّته الخاصة رغم علمه بحالة العائلة المادّية المزرية. وتأتي شخصية الطبيب الشاب طارق التي لعبها بشكل بديع يونس بواب، لتضفي شيئاً

من بصيص الأمل على هذه اللوحة السوداوية موحيةً بأنه لازال في مهنة الطب، مثل كل المهن، أناس يقبضون على جمر الضّمير المهني رغم ظروف العمل الصعبة وإغراءات الهجرة.

وحدة الزمان والمكان:

أبرز ما يميز سرد "طفح الكيل" هو أن الحبكة تجري في زمن ضيق وجلها ينحصر في مكان مغلق هو المستشفى العام. من هذا المنظور، جدير بالتأمل أن الترجمة الفرنسية التي اختيرت للعنوان هي "حالة مستعجلة عادية". هذا التباين بين الترجمة الفرنسية الملتصقة بالحالة الانسانية التي يتتبعها الفيلم والعنوان بالعربية الذي يفتح على تأويلات فضفاضة ومتضخمة، تفصح عن المساحة التي تفصل بين نواة الطرح والامتداد المترتب عن بعض اختيارات السيناريو (محسن البصري وكاتبة السيناريو الفرنسية سيسيل فارغاتيغ) التي حمّلت الفيلم خطاباً لا يتناسب مع نوعه ونبرته. أبرز هذه الاختيارات مشهد الافتتاح الذي يظهر بشكل غير قابل للتصديق أن كل الشخصيات التي ستلتقي فيما بعد في المستشفى كانت متواجدة في نفس المكان بالطريق السيار أثناء حدوث محاولة الانتحار. ثم مشهد الاختتام، غير الموفق على الإطلاق، حيث نتابع حشدا من المواطنين يجوبون نفس القنطرة التي شهدت محاولة الانتحار فيما يتمايل علي على نغمات أغنية "راب". نهاية حالمة لا تتناسب البتة مع روح واقعية الفيلم من جهة ويمكن أن تحيل على قراءة أننا أصبحنا بصدد انتحار جماعي بعد أن كنا أمام محاولة انتحار فردية في بداية الفيلم. ولو اختار المخرج الالتصاق بحالته الانسانية المستعجلة بأن ينزل الجينريك على المشهد البديع الذي سبق المشهد الختامي، حين تقترب الكاميرا ببطء من عيون الطفل أيوب الراقد بسريره في انتظار مصير مظلم، لكان أسلم لتناغم طرحه.

اختيارات الإخراج:

اتسمت أغلب اختيارات إخراج محسن بصري بتجذّر في تربة السينما حيث ينزع مثلا إلى التركيز على وجه فاطمة بناصر والحيرة المعتملة فوقه بينما يجري خارج الحقل نقاش صاخب بين الحسين، أخ إدريس، وعشيقته (الممثلة الشابة فاطمة بنزاوية في أداء موزون يفصح عن موهبة كبيرة في طور التفتّح) حول مصير النقود المفترض الحصول عليها من صفقة "بيع" ابنهما القادم لزوج سويسري عقيم. في مشهد مفصلي آخر، يلتقط المخرج توسّل فاطمة بناصر للزوج السويسري عن طريق الانعكاس على الزجاج حتى يحد من أي عاطفية أو بكائية قد تضرب المشهد في مقتل.

في الثلث الأخير من الفيلم، وبينما كنا ننتظر تحولا دراميا يحمل الفيلم إلى ذروته (أتى في النهاية متأخرا متمثلا في إعلان سقوط حمل خليلة الحسين)، انخفض الإيقاع بشكل واضح مع مشاهد حوار هادئ ومتأمّل على غرار ذلك الذي يجمع طارق بعلي، يشير فيه هذا الأخير إلى أن مرد حالته النفسانية يرجع لصدمة عاطفية من دون أن يفصح عن التفاصيل، فيما ينزع الطبيب الشاب إلى اقتسام المرارة المترتبة عن قرار العودة لبلده الأصل بعد فترة مزاولة بكندا.

في هذا الإطار، نتحسر عن عدم منح شخصية الممرض المرتشي دوراً أكبر مؤثرا في الحبكة الرئيسية بحكم مخزونها الدرامي الكبير بدل حصرها في مشاهد كاريكاتورية الصّبغة. كما أن العلاقة بين علي وخليلة الحسين لم تستثمر ولم تحمل أي جديد يصبّ في تطوير خط الحكي الأساسي.

"طفح الكيل" هو في العمق فيلم حول انسداد الأفق. أفق استشفاء أيوب وعودته لحياة طبيعية رفقة والديه. أفق علاقة عاطفية سعيدة أمام علي. أفق مستقبل يضمن حياة كريمة للحسين وعشيقته ويكفل لهما حق الزواج من دون التفريط في فلذة كبدهما. وأفق محيط عمل محفز أمام طارق يمكنه من مزاولة المهنة التي يحبها في ظروف جيدة من دون أن يضطر للاغتراب.

المتأمل في منجز محسن البصري، يجد تنوعاً في التّيمات والنّبرات قد يدلّ على أننا بصدد مخرج يبحث بإصرار وحرقة شغوفة عن ذاته وصوته. ولعل الطريق نحو ذلك تمرّ عبر المزيد من الإصرار وبالأخص عبر شيء من النزوع إلى الكمالية والاهتمام بالتفاصيل حيث تختبئ شياطين الإبداع السينمائي.

فيلم «امباركة»
حبكة السيناريو وجمالية الإخراج

محمد حافظي

سال مداد كثير حول نظرية السينما وماهية الفيلم المتكامل لتخلص في مجملها إلى أن الفيلم يجب أن يتوفر فيه سيناريو وإخراج جيدين، فهذين المكونين منفصلين تماما. فالأول يعني أن الفيلم يحكي قصة جيدة، وفق طريقة جيدة لسيناريو يعني ترتيب الأحداث وفق نسق معين. والإخراج يعني أن صانع الفيلم متمكن من مكونات اللغة السينمائية Le langage cinématographique ويضع كل تقنية في محلها حسب ما تفرضه القصة التي يحكي، وحسب ما تفرضه جماليات السينما L'esthé-tique de cinéma.

وفي هذا السياق تدور في ذهني عدة أسئلة تنتابني مباشرة بعد مشاهدة بعض الأفلام المغربية، والتي لا أجد لأغلبها جوابا، ومنها:

1. ما الذي يفكر فيه بعض المخرجين قبل وأثناء اشتغالهم بصنع أفلامهم؟

2. ما الهاجس الذي يسيطر عليهم: هل الهاجس الفني؟ لا أعتقد ذلك. هل هاجس الربح المادي؟ هذا ما تؤكده رداءة جل الأفلام.

3. لم لا تحقق الأفلام الجيدة التوازن بين الحكي بالكلمات والحكي بالصورة والصوت؟ ففي الكثير من الحالات نجد أن جانبا يتغلب على الآخر، وفي غالب الأحيان يتغلب الجانب التقني على حبكة السيناريو أو أن المخرج يهتم بالحكي فقط دونما اهتمام بالجانب الإستيطيقي للصورة.

لن أحاول الخوض في غمار هذه الأسئلة لكن ما يشغلني هو الكتابة السينمائية التي لا تحترم أبجديات كتابة السيناريو ورغبة بعض المخرجين المغاربة بما في ذلك الكبار منهم، أن يقولوا كل شيء وأن يحكوا كل الحكايات في فيلم واحد دون أي اعتبار لكونية اللغة السينمائية التي تبتدئ من السيناريو، وهذا ما يفسر عدم وصول سينمانا إلى العالمية إلا في وقت قليل، وعلى يد قلة من المخرجين الذين يمثلون الموجة الجديدة والشبابية في السينما المغربية.

سنتناول بالتحليل في هذه الدراسة فيلم "امباركة" للمخرج محمد زين الدين، والذي حصد أربعة جوائز في الدورة العشرين للمهرجان الوطني للسينما، وهي جائزة الإخراج، وجائزة أحسن دور نسائي عن دور "امباركة" الذي أدته بامتياز الفنانة فاطمة عاطف، وجائزة أحسن دور رجالي للفنان المهدي العروبي كما حصل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم.

تدل هذه التتويجات على تميز الفيلم في موضوع هذه الجوائز مع الأخذ بعين الاعتبار أن الأفلام الأخرى المشاركة قد تميزت بدورها في مكونات فيلمية أخرى، لكن يبقى للجنة التحكيم الدور الأكبر في تقييم ذلك وفي إبداء رأيها. كل ذلك لا يحول دون إمكانية إخضاع الفيلم للتحليل والنبش في أغواره الفنية وإلقاء الضوء على مكوناته.

انطلاقا من أن الأساس الذي ينطلق منه الفيلم التخييلي هو السيناريو نفضل تناول جانب الكتابة الفيلمية ودورها في صنع السرد السينمائي وتطوره وتلاحمه. فبعد مشاهدة فيلم "امباركة" أثارني كثيرا جانب الكتابة في هذا الفيلم، لذلك يجدر ربطه بمكونات اللغة السينمائية.

يشكل البناء الدرامي الشرط الأساسي في الفيلم التخييلي لذلك لجأ مجموعة من المخرجين الكبار قبل البدء في الحديث عن تقنيات كتابة السيناريو إلى تقنيات الاقتباس من السرد الأدبي بكل ضروبه، واعتمدوا ذلك في اشتغالهم على السيناريو الأصلي أيضا في البناء الدرامي. تحدث سيد فيلد Syd Field عن تقنيات كتابة السيناريو وخلص في كتابه "السيناريو" الذي حرره بعد دراسته لحوالي مائة فيلم إلى أنها تشترك في عدة نقط تعطي

للفيلم قوته الدرامية، وتُمَكِّنُهُ على الخصوص من التحكم في زمن الفيلم L'espace temps.

واعتمادا على ما جاء في هذا الكتاب فسيناريو الفيلم يقتبس من الأدب تقنية الفصول الثلاثة: الفصل الأول: التقديم؛ الفصل الثاني: العقدة، ويسميها سيد فيلد تطوير/بناء؛ والفصل الثالث: الحل. وذلك وفق تمفصلين كبيرين Deux points d'ar-ticulation: يفصل التمفصل الدرامي الأول بين الفصل الأول والفصل الثاني، و يفصل التمفصل الدرامي الثاني بين الفصل الثاني والفصل الثالث. وعليه، فإننا سنتناول مكونات كل فصل من خلال الفيلم موضوع التحليل.

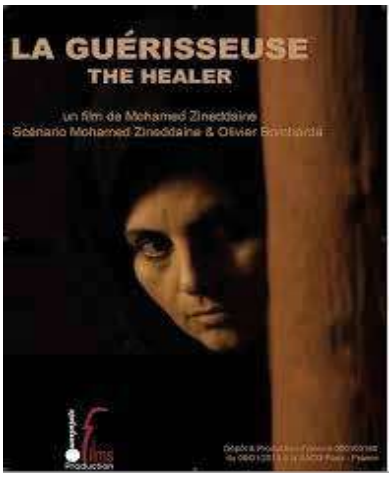
1. الفصل الأول: التقديم أو العرض Exposition:

يجب أن يتم من خلاله تقديم وحدات السرد الأربعة مع عنصر الاضطراب/التوتر، والحدث المفجر ثم السؤال الكبير.

1. وحدات السرد الأربعة:

الزمن: والمقصود به الزمن الذي يدور فيه الحدث الرئيسي. وبما أن الفيلم لم يشر إلى زمن خاص تدور فيه الأحداث فهذا يعني أنه يحكي قصة تمر في وقتنا الحاضر أو ما يسمى بدقة زمن إنتاج الفيلم.

2. المكان: والمقصود به المكان الذي تدور فيه أحداث الفيلم. ليست هناك إشارة أيضا للمكان لا من خلال الكتابة Carton، ولا من خلال الحوار، وبالتالي اعتمد المخرج على بعض المعالم التي لا يعرفها إلا سكان المنطقة بحيث تفتقد كلها لأية إشارات تخص المكان الذي تدور فيه الأحداث وهو "واد زم".



3. الشخصية الرئيسية: من حيث الجانب النظري فهي الشخصية التي ترتبط بها أحداث الفيلم ويتبلور حولها الحدث الرئيسي، وهي التي تطرح الإشكالية التي ننتظر حلها، وتجسيد الهدف الذي يجب تحقيقه.. ولو اجتمعت عدة شخوص لحل هذا الإشكال أو تحقيق هذا الهدف، ويمكن سرد عدة أمثلة خاصة فيما يتعلق بالأفلام البوليسية أو أفلام الحرب مثلا.

ويتم تقديم هذا البطل للمشاهد بغية إحداث عنصر الاضطراب الذي يخلق له توترا معينا في حياته L'Elé-ment perturbateur أولا، ويهيئه لاستقبال الحدث الرئيسي ثانيا، وبعد ذلك يستقبل الحدث الرئيسي من خلال الحدث المفجر L'inci-dent déclenchant ثم يأخذ القرار بالقيام بالمغامرة Aventure/Quête ثالثا.. وهنا نصل إلى السؤال الكبير الذي يطرحه المتفرج، ونستعمل هنا مصطلح متفرج طالما نكاد لا نتوفر على قاعات سينمائية تتيح انتشار مشاهدة الأفلام مما يفسح المجال لتسيد وسائل الفرجة الفردية التي أذكاها عدم القدرة على تجاوز ذلك خاصة من طرف قنواتنا المغربية كالقناة الثانية التي تقدم في برنامج "سينيستار" أفلام تلفزية! وهو: هل سينجح البطل في حل المشكل/تحقيق الهدف أم لا؟ وهذا هو العنصر الرابع.

لم يعط الفيلم أهمية كبيرة لهذه التفاصيل حيث يقدم لنا ثلاث شخصيات: "امباركة" التي من المفروض أنها تمثل البطلة لارتباطها بالعنوان ولأنها أول شخصية نتعرف عليها في بداية الفيلم L'Ouverture؛ ثم يقدم "عبدو" الذي أهمل الفيلم أن يبين لنا نوعية العلاقة التي تربط بينه وبين "امباركة" إلى أن نتعرف عنه خلال مشهد المواجهة حينما يصرح لها بأنه ليس ابنها، ولكنها لا تعقب على الأمر، وبالتالي يبقى السؤال مطروحا: هل هو ابنها أم يشتغل عندها؟ ثم ينتقل الفيلم إلى تقديم "بوشعيب" من خلال صفاته: الشاب المتفسخ، بائع السمك، المقامر واللص، وليس هناك أية معلومات عن أصله أو عائلته أو بعض تفاصيل حياته. ونفس الشيء بالنسبة للشخصيتين السابقتين، فلا نعرف عنهما أي شيء. فالسيدة "امباركة" في عرف أهل القرية امرأة "عندها البركة أو كتداوي" وهذا ما يوحي به الإسم أيضا. تعيش مع "عبدو" الذي تربطها به علاقة مبهمة، وبالعودة إلى المشهد الوحيد الذي حاولت فيه أن تكون لطيفة معه كانت هناك إشارة إلى أنها تحاول أن تتحرش به عندما رأته عاريا.

وعليه، لا يسعفنا هذا التقديم في إخراج وتمييز شخصية البطل ضمن هذه الشخصيات حيث تظل ضائعة بين الثلاثة سيما وأن الحيز الذي تتحرك فيه أثناء التقديم يكاد يكون متوازيا، وينطبق هذا على الحيز الزمني تقريبا، وبالتالي نتيه في تحديد الشخصية التي ستقود الفيلم ولو أن المخرج اعتمد كثيرا على إمكانيات الفنانة فاطمة عاطف إلا أن إمكانيات المهدي العروبي الفنية مكنته من أن يكون ندا لها مما زاد في ضياعنا

كمتفرجين. لكن، هناك مَخْرَجٌ يفرضه علينا التساؤل التالي: هل سيسعفنا تقديم الحدث الرئيسي في الخروج من هذا المأزق؟

4. الحدث الرئيسي L'Action Principale: إن قصة الفيلم "La Trame" هي المحور الذي تدور حوله أحداث الفيلم، ويقدم المشكل الذي يجب أن يجد له البطل الحل أو الهدف الذي يرمي تحقيقه. ويتضح الحدث الرئيسي بعد الحدث المفجر، ويجب أن ينتهي كل هذا حسب "فيلد" في فيلم مدته 120 دقيقة في الدقيقة 27. لكننا نصل في فيلم "امباركة" الذي تبلغ مدته 102 دقيقة إلى الدقيقة 30 ولا يحدث شيء، بل يستمر تقديم الشخصيات خاصة "امباركة" و"بوشعيب" كما لو أن المخرج يريد التخلص من هذه المهمة ليفرغ لشيء آخر. وقد ساهم هذا التقديم في جعل الفصل الأول يأخذ حيزا أكبر، ويخلق خللا في الحيز الزمني للفصلين الأخيرين، وهو الأمر الذي لا يشكل عيبا، بل يمكن أن يكون عنصر قوة كما في فيلم "Psy-chose" للمخرج Alfred Hitchcock؛ كما أنه من الممكن أن يتم هذا التقديم خلال باقي مجريات الفيلم لأننا نحتاج فقط للتعرف على الشخصية الرئيسية لا عن كل التفاصيل التي تشكلها لأننا سنحتاج فيما بعد لكل ذلك قصد تقوية عنصر التشويق Suspens. وبالتالي، فقد حصل نوع من التشويش على تقديم الحدث الرئيسي الذي لم يظهر حتى بلوغ الفيلم دقيقته الثلاثين.

نتساءل عن ماهية الحدث الرئيسي: هل يتأسس على موقف المخرج من الدجل والشعوذة واعتماد القرية في كل أمراضها على خدمات المشعوذة، وهذا ما يشكل نسيج القصة التي يتمحور حولها الفيلم؟ هذا ما اعتقدناه في الأول. ولكن الفيلم سيأخذ منحى آخر؟ وذلك ما حدث حيث سنفهم بعد انتهاء التقديم أن الفيلم سيحكي عن علاقة "امباركة" و"بوشعيب" وأن عنصر الاضطراب/التوتر قد مر في الدقيقة 21 عندما تقدم "بوشعيب" إلى "امباركة" لترى في سبب الحساسية التي ألمت بجسده، لكن هذا الحدث لم يحظ بالاهتمام الكافي، ومَرَّ كحدث عادي لأن المشاهد قد تم توجيهه خطأ لموضوع الشعوذة. ويأتي الحدث المفجر للحدث الرئيسي أثناء اللحظة التي قدم فيها "بوشعيب" الوشاح الأصفر للسيدة "امباركة" وهنا سيكون الفيلم قد أخذ منحى آخر.

والسؤال الكبير الذي يضعه الجمهور: ما الهدف الذي يسعى البطل إلى تحقيقه؟ يصعب تحديده لأننا نفتقد لشخصية البطل، وبالتالي تضيع صيغة السؤال بين اقتراحين، خاصة وأن دور "امباركة" كمشعوذة قد انتهى ودخلنا في قصة أخرى تتمثل في قصة المرأة التي تبحث عن تواجد رجل في حياتها لتلبية رغبتها الجنسية، وأصبح التساؤل الكبير La grande question هو:

ماذا سيحدث عندما سيقع "بوشعيب" في شباك "امباركة"؟ سؤال يحتمل عدة إجابات.

هل سينجح "بوشعيب" في الإيقاع بالسيدة "امباركة" في شباكه؟

يصعب ربط السؤال بشخصية معينة في ظل غياب بطل محدد، وبالتالي يجب انتظار إجابة عنه من داخل ما يقدمه الفيلم.

2. الفصل الثاني: تطوير الحدث Développement:

ونقصد به مختلف العراقيل التي يتم وضعها أمام البطل كي تجعل وصوله للهدف صعبا للغاية. وتتطور هذه العراقيل كي تصنع عقدة الفيلم. بعد ذلك تبدأ خطوط الحل في الظهور وتتبلور معها إمكانية فقدان البطل، ومن ثمة نقطة اللارجوع ثم النهاية الصغرى، والوصول إلى قلب/تغيير الأحداث إلى نقطة التمفصل الدرامي الثانية.

إذا جزمنا بأن الحدث الرئيسي للفيلم هو العلاقة بين "امباركة" و"بوشعيب" فإننا لن نجد عراقيل بالمعنى الصحيح لكن من خلال العلاقة السلطوية والرغبة في السيطرة التي تربط "عبدو" بالسيدة "امباركة" يمكن أن نقول بأنه ليست هناك عراقيل بالمعنى الذي يجعل تحقيق الهدف بالنسبة للبطل شبه مستحيل بل هو فقط إجراءات تقوم بها "امباركة" للتعرف أكثر على "بوشعيب" الذي يظل غير مهتم تماما.

هكذا تتلخص عقدة الفيلم في انفجار العلاقة بين "امباركة" و"العبدو" و"بوشعيب" الذي قضى وطره من "امباركة" واختفى لتظل متوترة، وهو الشيء الذي سيدفعها إلى استعمال الشعوذة لإحكام السيطرة على "بوشعيب" الذي لم تستطع الاستيلاء عليه نظرا لقوة شخصيته. لكن، وبالمقابل يخرج "عبدو" من تحت سيطرتها، ويطلب منها أن تخرج كما لو كان يصرع جنية يعتقد أنها تسيطر على كيانه. لا يشكل كل هذا ما يمكن توفره في الفصل الثاني. أضف إلى ذلك أن ما فعلته "امباركة" من شعوذة للسيطرة على "بوشعيب" لم يتحقق لا بالسلب ولا بالإيجاب، ففي الوقت الذي قامت فيه "امباركة" بعقد الوشاح – هدية "بوشعيب" – في جدع النخلة كي يهفو قلبه إليها كلما حرك الريح الوشاح، وتزويده بإلقاء قطرات من دمها على نبتة الصبار كي يظل حبها شوكة مغروزة في قلب "بوشعيب"،

ووضع صورته داخل الضريح ثم ثقب عينيه في الصورة كي لا يرى غيرها.. وقد كان ذلك مصحوبا بقراءة بعض التمائم سواء بشكل سري أو عبر تحريك شفاهها.

مباشرة بعد ذلك، نرى في المشهد الموالي "بوشعيب" يعتلي سطح صومعة المسجد، مهددا بإلقاء نفسه من هناك بعد أن أصاب شرطيا بالسكين ولاذ بالفرار. نسمع عن هذه الحادثة ولا نراها.

تظل علاقة "عبدو" بصديقته حدثا ثانويا تَمَّ استعماله لإطلاعنا على أميته التي ما أن أرادت "امباركة" كشفها حتى حجبت عنا ما يقرأه، ولم نتعرف على اسمها. وتبقى هذه الأحداث كلها خارج مكان الحكي الذي لا نجد له أي دور في الفيلم، ويسري نفس الأمر على سكان القرية.

في خضم هذه الأحداث يمكن أن نتساءل: هل هناك مشكل ننتظر حله، وهل هناك هدف ننتظر تحقيقه في الفصل الثالث؟

3. الفصل الثالث: الحل Dénouement:

تطورت الأحداث لكنها لا تصب في قالب الحدث الرئيسي، بل لكي تطور كل شخصية على حدة. تستسلم "امباركة" لحياتها معتقدة أنها نجحت في استلاب عقل "بوشعيب" بمحاولاتها التي تقارب السحر الأسود، لكنها تظل مجرد مشعوذة فقط حيث نكتشف أنها تؤمن هي أيضا بما تفعله، ولا تستغل جهل الساكنة لأنها أيضا كذلك، فتقدير الساكنة لها جعلها تعشق السيطرة وترفض أن يتغير الروتين الذي تصنعه، وهي تسعى إلى السيطرة على أرواح محيطها بواسطة الشعوذة وخلق التناقض في حياة الناس

زيادة عما يعيشونه، فهم من جهة يمارسون عباداتهم، وفي نفس الوقت لا يلجؤون إلى الطبيب، بل يعتمدون على "امباركة" في كل ما يتعلق بشؤون حياتهم، الشيء الذي يقرب عباداتهم من كونها مجرد طقوس فارغة المحتوى بسبب الجهل وضيق ذات اليد وسهولة الوصول إلى دواء "امباركة".

كانت نهاية "بوشعيب" سيئة عقابا له جراء ما فعله بالناس، وانتهى المطاف بالشاب "عبدو"، الضحية، الذي بالإدمان على الخمر والقمار ولم يستجب لصديقته التي دبرت أمر هروبهما معا من القرية، وقد قرر العودة إلى المنزل ليكتشف أفعال "بوشعيب" ضدا على "امباركة" التي اتهمته و"بوشعيب" بسرقتها في حين أنه عاين الحادثة.. لكنه ينتهي قتيلا بعد أن ضربته "امباركة" عن طريق الخطأ بمطرقة على رأسه بعد أن رفض، وهو المشاكس، أن يسلمها إياها لتنزع بها الأصفاد من يد "بوشعيب". وبطريقة ماكيافيلية تتخلص من التهمة وتخرج طالبة النجدة وهي تدق على أبواب المنازل المجاورة لها لتخبرهم أن "بوشعيب" قد قتل ابنها كما يعتقد أهل القرية.

هناك شخصية حاضرة في كل مجريات القصة، لكنها متتبعة فقط، وهي الفتاة المتشردة، القريبة من الحمق، والتي تعيش في البناية المهجورة.. لا دور لها على الإطلاق في الفيلم، بل كان بإمكانها أن تكون هي الراوي خاصة وأنها شاهدة على كل ما يجري في القرية بالرغم من أن الفيلم لا يشكل خطا مستقيما ومفكرا فيه على مستوى الحكي، لكنه ظل كبرامج Reality Show حيث فتح لنا المخرج نوافذ على "امباركة" و"عبدو" و"بوشعيب" وبالتالي، لو كانت تلك الشخصية راوية للحكاية لكان ذلك سيكون أفضل وأكثر فنية.

وفي الأخير، يبدو من خلال تحليل الفصول الثلاثة أن الفيلم يعاني من مشكل الكتابة وتحديد ما يجب حكيه والتفكير فيه، بل والأهم في ذلك وجود مشاكل على مستوى بناء قصته Structurer l'histoire de film، وهو الأمر الذي يدعو إلى طرح السؤالين التاليين:

1. ما وجهة النظر التي تُحْكَى من خلالها قصة الفيلم؟

2. ما نوع التبئير La focalisation الذي صيغت قصة الفيلم على منواله؟ هل هو تبئير صفر، أم تبْئير داخلي، أم تبئيرخارجي؟

ختاما فإن كل هذه الملاحظات لا تنقص من قيمة الفيلم لأن صاحبه يضبط اللغة السينمائية ويبقى المشكل في خلق توازن بينها وبين كتابة السيناريو.

فيلم «أحداث بلا دلالة»
للمخرج مصطفى الدرقاوي
حركة الكاميرا.. حركة المجتمع الفيلمي

محمد اشويكة

قامت المؤسسة المُنَظِّمَة لمهرجان برلين السينمائي الدولي بترميم الفيلم المغربي "أحداث بلا دلالة" (1974) للمخرج المُؤَسِّس مصطفى الدرقاوي، وعملت على عرضه في الدورة التاسعة والستين من المهرجان، وقد افتتح المهرجان الوطني للفيلم في دورته العشرين فعالياته بنفس الفيلم. ترى ما دلالة العودة لهذا الفيلم؟ تختزن المبادرتان في طياتهما الكثير من الدلالات الإنسانية والفنية، فعطاءات الفنان مصطفى الدرقاوي للفن السينمائي المغربي والإفريقي والعربي والعَالمي جَمَّةٌ وعظيمة، سيما وأنه صاحب الأسلوب الفني الذي يحفر عميقا في الذات إلى درجة الوصول إلى استشكال جوانبها الغامضة التي يصير معها الحكي السينمائي غامضا أيضا، وتلك رؤية سينمائية خاصة للحياة طالما دافع عنها المخرج في جل أفلامه السابقة عن "غراميات الحاج المختار الصولدي" (2001)، كما عَمَّقَ الحفر البصري فيها أكثر وأكثر من خلال السينما .انطلق الفيلم من انشغالِ فريقٍ سينمائيٍ بالبحث عن تيمة معينة ٍللمعالجة ً الفيلمية، فانخرط أعضاؤه في محاورة عدة أشخاص حول موضوعات تهم الفريق والناس معا، ثم اهتدوا في نهاية المطاف إلى أن حدثا خاصا يسترعي الاهتمام، ويتمثل في إحدى الجرائم التي جرت أطوارها بميناء الدار البيضاء، الفضاءُ الأثير للمخرج. وبناء عليه، انطلقت الكاميرا لاستجلاء التفاصيل، فاختلطت الأحداث بعضها بالبعض، وصارت الحادثة مجرد ذريعة فنية لمناقشة ما يهم الناس، وفقا لأسلوب سينمائي يحيل على "سينما الحقيقة" حيث تتحول الكاميرا إلى ما يشبه

القلم الذي يُدَوِّنُ التفاصيل التي تشغل المجتمع الفيلمي، وهو يسعى للإحاطة بالموضوع استنادا على التجزيء المُمَهِّد للكل، وتحويل الحقائق الواقعية إلى وثيقة فيلمية مصورة.

وَطَّدَ المخرج دعائم منهج تطبيقي فريد لإنجاز أفلامه، فقد كانت بلاطوهات تصوير أفلامه، خاصة الأولى منها، مفتوحة أمام الكثير من عشاق السينما والمتطلعين لامتهانها، فكان يشتغل ضمن ما يمكن تسميته بالفيلم الورشة الذي ينهج فيه طريقة بيداغوجية وديداكتيكية للتعرف على المهن السينمائية، واكتشاف اللغة السينمائية على أرض الواقع. ويمكن القول بأن فيلم "أحداث بلا دلالة" نموذج لهذا التوجه بالنظر إلى كم الأشخاص الذين صارت لهم مساراتهم السينمائية الخاصة سواء كممارسين أو كعشاق، وذلك ما يعني أن السينمائي ليس هو المخرج بالضرورة، وإنما ذاك الذي تصير له حياة في السينما، ويعيش الحياة كسينما.

استثمر الفيلم عدة فضاءات فيلمية دالة أهمها الشارع، والميناء، والحانة التي أخذت حيزا كبيرا من الزمن الفيلمي. وهي متداخلة ومترابطة فيما بينها لأن منطق الأحداث الفيلمية يمنحها دلالات الارتباط، ويجعل منها بؤرا لانصهار أفعال الشخوص وممارساتها إلا أن الحانة كانت بمثابة البوتقة التي تنصهر فيها الآلام والأحلام، وتتحول إلى فضاء عمومي للنقاش الحر والمتحرر من ضغوط الأسرة والعائلة وغيرها من المؤسسات المقيدة للحريات الشخصية. وأعتقد أن اختيار الحانة

كفضاء ينم عن رؤية نقدية حداثية لتكسير هيمنة الفضاءات الأخرى واحتكارها للقول والفعل معا. فضلا عن الرغبة الجامحة في التعبير بصوت عال عن طموحات الفئات الحية من المجتمع المغربي. ويختزن فعل الخروج من المنازل إلى الفضاءات العمومية أكثر من دلالة ثقافية وسياسية وفكرية وإنسانية أهمها تكسير الحاجز النفسي الكابح للأنا الغارقة في النحن، وإعلان الفرد لذاتيته.. هذا إذا ما اعتبرنا أن الفيلم محاولة جريئة لنقد المنظومة الأخلاقية التقليدية السائدة، وإعلاء من شأن التيه كحالة أنطولوجية تستطيع السينما أن تعبر عنها بشكل فني.

من أهم الخصيصات التي تسم أفلام السينمائي مصطفى الدرقاوي طريقة كتابته لسيناريوهات أفلامه وهي مجرد محطة أولى لبلورة العمل الفيلمي لأن الرجل يضيف ويحذف ويرتجل أثناء مرحلة التصوير، وفي ذهنه خطاطات أخرى سينفذها أثناء المونتاج، بل إن عملية التوضيب لديه، تقلب الفيلم رأسا على عقب، وتلك ميزة ارتبطت أساسا برؤيته السينمائية للحياة، وجعلت أفلامه مثيرة للنقاش والجدل. وبالعودة إلى فيلم "أحداث بلا دلالة" يمكننا القول بأن غاية السيناريو – ومهمة السينما الأولى – دمج الواقع في الخيال، وخلط الخيال مع الواقع عبر استراتيجيات تخييلية متنوعة.. فقد كشفَ حديثُ بعض الصيادين والمشتغلين بالميناء عن تحكم بعض اللوبيات في دواليب الصيد البحري، وهي قضية ذات بعد استشرافي إذا ما انتبهنا إلى الأحداث التي كشفت عنها الأحداث في الواقع، وعبر الصحافة، ومن خلال المهنيين بخصوص تهريب بعض الأنواع من السمك، والفساد المستشري في القطاع الحيوي والاستراتيجي، وعدم تكافؤ قدرات الأسطول التقليدي بنظيره الدولي الذي يشتغل بالمياه المغربية...

لكشف هذه الوقائع وأخرى، جنح الفيلم للحوار الذي جاء بطريقة صحافية تستند لتقنيات التحقيق الذي يقوم به فريق خاص، فضلا عن آليات الحوار الثنائي والجماعي الذي يدخل فيه الشخوص فيما بينهم، وهو الأمر الذي أتاح للمخرج تكسير الحواجز بين تقنيات الروبورتاج المصور، وتقنيات التصوير السينمائي، وبالتالي الدمج بين الواقعي والتخييلي، والمرور بالشخصيات من الحس التقريري إلى الحس الفيلمي بواسطة كاميرا من عيار 16 ملم، وهنا تكمن قيمة الفيلم السينمائية: فيلمٌ عميقُ الدلالة

بكاميرا خفيفة الوزن. وهذا يكشف على أن رؤية المخرج هي التي تمنح الفيلم قيمته، وليس الوسائل التقنية المستعملة بالرغم من قيمتها الأساس في الصناعة السينمائية، فالمُطَّلِع على مجمل أعمال مصطفى الدرقاوي السينمائية سيقف على رؤيته الفنية العميقة والمرهفة للوجود البشري، وما السينما إلا ميكانيزم متكامل يتيح مساءلة ذلك الوجود وفقا لمنظور جمالي وأخلاقي لا يخلو من التزام.

سعى المخرج نحو تبني أسلوب إخراجي يجعل الفيلم ورشا مفتوحا لطرح مشكل السينما من داخل السينما ذاتها، وخاصة تلك المتعلقة بربط مشكل الإبداع بميزانية الإنتاج: ها نحن أمام فيلم مغربي يثبت أن قيمة الفن لا ترتبط دائما بضخامة الميزانية المرصودة، وإنما بالرؤية والتطوع الذي لم نعد نراه إلا ضمن "سينما الهواة". وتلك ميزة أخرى لاستعادة هذا الفيلم والاحتفاء به. لقد وظف المخرج الكاميرا بشكل حميمي جعلها أكثر التصاقا بالموضوع، بل وتكاد تكون ذاتية بالنسبة لجل الشخوص المتحاورين فيما بينهم وكأنهم يتناوبون على حملها لتصوير بعضهم البعض، فضلا عن اعتماد اللقطة المقربة كأسلوب سينمائي يسعى للإحاطة بالموضوع، والتركيز عليه، خاصة وأن المواضيع الأساسية للفيلم حارقة وحية، وذلك ما أعطى الفيلم حيويته وجماليته التي تتأسس على تحريك الكاميرا.

لم يكن هدف المخرج الحرص على ثبات الإطار، وإنما سعت الرؤية الإخراجية إلى تكسير عملية التأطير (Décadrage) بشكل مقصود، وكأن العَالَمَ مُكَسَّرٌ أصلا، ولا يمكن تأطيره ضمن منظور أخلاقي معين نتيجة ما يطال الإنسانية من انكسارات وانتكاسات متوالية تهدد الوجود البشري، وتحول القيم الإنسانية المرجعية إلى مجرد شعارات تستعملها الطبقات المهيمنة لإدامة السيطرة والتمكن..إذ كان المغرب ضاجا بالأحلام المسنودة ببعض الإيديولوجيات الهادفة للتغيير والتطوير، وذلك ما انعكس على الفيلم الذي كانت كاميراه منغرزة داخل خلية لا تعرف كائناتها السكون.

يخلط الفيلم عبر آليات واستراتيجيات تحريك الكاميرا بين الشخوص العاديين والممثلين المحترفين فضلا عن تأقلم المهنيين مع جوهر الفيلم، وهي تقنية فنية تضفي على التمثيل أمام الكاميرا إعدادا وتوجيها خاصا تدعمه المعرفة بالنفس البشرية، وبظروفها الاجتماعية والسياسية، ومرجعياتها الثقافية، فأمام خبرة المخرج وحنكته يمكن لكل الناس أن يؤدوا أدوارا لفائدة السينما دون السقوط في التصنع أو الابتذال، وبِمُكْنَتِهم أيضا الوقوف بمعية محترفي التشخيص، ومَدِّهم بطاقة خام قد أزالتها شروط الاحتراف. والواقع أن تاريخ المخرج يوافينا بعدد وفير من المخرجين والتقنيين والممثلين الذين تحلقوا حوله، واستفادوا منه إن لم نقل أن بصمته بادية في أعمالهم اليوم. يستطيع المتأمل لسينما مصطفى الدرقاوي الوقوف على أنه يفكر بالديكورات، بل إنها المنطلق الأول للكتابة السينمائية لديه، فالديكور ليس مجرد وعاء محايد لمرور الأحداث واحتضانها، والذي غالبا ما يلجأ المخرج لملئه بما يناسب معقولية المَشَاهِد، وإنما هو فاعل أساسي في السرد الفيلمي بالنظر إلى طابعه التحولي الذي يرقى به من الثبات إلى الدينامية كي يعلو إلى درجة الشخصية المتفاعلة مع الحالات النفسية والاجتماعية للشخوص.. وتلك قدرة أخرى تمتلكها السينما، ذلك أن لديها تلك القوة على أخذنا إلى أماكنها، وتخليصنا من أماكننا، أو بعبارة أخرى، تجتثنا من حمولة الأماكن المعتادة، وتخلق لنا ألفة جديدة مع أماكن الفيلم مهما كانت لاواقعيتها.

التشريع في المجال الفني بالمغرب
امتداداته وإسهامه في دينامية المشهد الفني الوطني

تنزيل أحكام قانون الفنان وتفعيل الخدمات الاجتماعية

الدكتور عز الدين بونيت

الممارسة الفنية في المغرب قبل العصر الحديث

ورث مغاربة عن أسلافهم، من الجماعات البشرية التي استوطنت هذه الأرض على مر التاريخ، ابتكاراتهم الفنية التي عبروا بها عن حاجاتهم الروحية والجمالية، كما جسدتها اللقى والشواهد الأثرية المادية في فن المعمار، أو في الرسوم والنقوش الصخرية السحيقة، أو في التقاليد الفنية الحية التي توارثتها الأجيال في فنون الرقص والغناء الجماعي والفردي، والفنون الشعرية وفنون السماع الصوفي، وألوان الموسيقى والعزف الموروثة عن التأثير اليهودي أو الأندلسي أو الإفريقي القادم من جنوب الصحراء، والفنون التمثيلية التقليدية والمستحدثة... وتشكل هذه الموروثات اليوم جزءا راسخا من ثروة المغاربة الفنية التي لا يقدر تنوعها وغناها بثمن.

غير أن هذا الزخم والتنوع والغنى الجمالي، لا ينبغي ان يحجب عن أعيننا، كون هذه الممارسات الفنية، حتى وإن وقع تعهدها في بعض الفترات والسياقات من طرف حكام الوقت (سلاطين ووزراء وقيادا محليين)، إلا أنها ظلت على العموم محمولة على عاتق الجماعات التي تمارسها أو تحتضنها؛ كما أنها ظلت إلى أواخر القرن العشرين خارج أي نظام تعليمي أو أكاديمي، تقليدي او عصري، سواء تعلق الأمر بالهندسة المعمارية أو بالفن التشكيلي او بالموسيقى أو بالرقص او الغناء. وباستثناء الأدب المعبر عنه بالعربية المعيارية (المكتوبة) لم تستطع الأشكال والتعابير الأدبية أخرى أن تجد لها مكانا محفوظا في البرامج التعليمية للمدارس التقليدية قبل الاستعمار وأثناءه. ولعل الشكل الوحيد المؤسسي لاحتضان الممارسة الفنية والمهارات التي قد تتطلبها بعض الحرف التقليدية، كان هو شكل التنظيم المهني المسمى بالحنطة؛ أو زوايا الصوفية، حين يتعلق الأمر ببعض ألوان السماع وما يتصل بها من موسيقى وطرب. وظلت الموسيقى الإفريقية تعيش على هامش المجتمع وتجترح لنفسها ملابسات وتعلات لاستمرار الوجود من خلال الحرص على الالتصاق بهوامش المواسم الدينية للفرق الصوفية.

ولعل اضطلاع الزوايا بأدوار حاسمة في الحفاظ على وحدة الكيان المغربي والدفاع عن استقلاله في الفترات الحالكة التي عرفت ضمورا واضحا للدولة المركزية، هو ما جعل البعد الاجتماعي يحتل مكانة بارزة في هذه المؤسسات ومن ورائه التعبيرات الفنية للمجتمع بانتماءاتهم المختلفة، قبلية كانت أو دينية روحية، أو مجالية (حضرية وبدوية). لقد لعبت تنظيمات المجتمع دورا حاسما في

حماية التعابير الفنية والحفاظ على تنوعها واستمرارها، في ظل ضمور عناية الدولة وعدم قدرتها على تطوير نطاق الممارسة الفنية كنطاق عمومي مشترك. وهذا امر يبدو طبيعيا في ظل الشكل العتيق للدولة التي دخل بها المغرب إلى القرن العشرين.

الدولة والفنون في فترة الحماية:

كان الفن في المغرب قبل الحماية شأنا من شؤون المجتمع؛ ولم يكن من ضمن اهتمامات الدولة. بل إن الدولة لم تكن تعتبره داخلا في صميم اختصاصاتها. وكان هذا شأن قطاعات كثيرة أخرى، مثل التعليم والصحة وشق الطرق وتمهيدها والري... ولم تبدأ العناية بالفن إلا تحت تأثير الإدارة الاستعمارية، وفي نطاق خدمة الاستراتيجية الاستعمارية المتمثلة في ما نعت «بالسياسة الثقافية الناعمة» التي انتهجها ليوطي خلال الفترة الأولى من الحماية، والمتمثلة في مسايرة معتقدات الأهالي وقيمهم ونظمهم الاجتماعية، وعدم إظهار أي تبرم منها أو مواجهة لها، ما لم تتعارض مع المصالح الاستعمارية. وفي هذا الصدد بدأ الاهتمام بالتركيز على الفنون المعمارية التقليدية؛ في سياق سعي إدارة الحماية إلى إدماج العناصر المعمارية التراثية في المدن العتيقة، ولا سيما الأسوار والمعالم الأثرية الكبرى، ضمن التخطيط الحضري الذي استهدف على الخصوص إنشاء مدن جديدة في تواشج مع العواصم التقليدية المغربية في كل من فاس والرباط – سلا ومراكش ومكناس. ويرجع بعض مؤرخي الفن الفرنسيين تلك العناية إلى شخصية أول مقيم عام فرنسي، الجنرال هوبير ليوطي (Hubert Lyautey) الذي وُصِف بأنه كان مستشرقا وقع في غرام التراث الثقافي المغربي ورأى فيه نموذجا لتراث شرقي ما زال بكرا محتفظا بخصائصه الراجعة إلى العصور الوسطى، وبعيدا عن التأثيرات الأجنبية. وهو ما حدا به إلى الإسراع في اتخاذ إجراءات عملية لصيانته وتثمينه.

ثم سرعان ما اتسع مجال الاهتمام ليشمل الحرف اليدوية والصنائع التقليدية التي اتخذت من أجل تتبعها ودراستها وإنعاشها عدة إجراءات منها ما هو اقتصادي ومنها ما هو إداري، حيث أحدث سنة 1918 مكتب صناعات الفن الأهلي (L'Office des industries d'Art indigène) والذي حدد له هدف تعزيز شروط تجديد الفنون الصناعية المحلية؛ لكنه سرعان ما تم تحويله سنة 1920 إلى مصلحة الفنون الأهلية (Service des Arts indigènes) وقد أشرفت هذه المصلحة على البرامج الموجهة لتتبع «إنعاش» الصناعات التقليدية وحمايتها من الاندثار تحت ضغط الأدوات والسلع الأجنبية الحديثة التي بدأت تغزو الأسواق، وإنشاء المتاحف الرامية إلى الحفاظ على عينات منها بم هي المتاحف التي أنشئت تارة تحت اسم متاحف الفن الأهلي (musées d'art indigène) وتارة تحت اسم متاحف الفن المسلم (musées d'art musulman)

لقد أنشأ ليوطي للحفاظ على هذا التراث في بعديه التاريخي والتقليدي، والإسهام في دراسته وتعهده وإدماجه في الحياة العصرية، مصلحة تابعة مباشرة للإقامة العامة، تسمى مصلحة الفنون الجميلة والعاديات والمآثر التاريخية، تعد هي الشكل الأول لاهتمام الدولة بالفن في تاريخ المغرب الحديث. وضمن الاختصاصات الأساسية لهذه المصلحة كانت العناية بالتراث المعماري المغربي وصيانته من خلال اللجوء إلى إجراءات تصنيفه وحمايته قانونيا. وهذا ما نص عليه أول ظهير صدر عن السلطان يوسف بن الحسن في هذا الموضوع بتاريخ 26 نونبر 1912، أي بعد أقل من سبعة أشهر على إقرار عقد الحماية. وفي هذا الظهير وردت لأول مرة كلمات تشير إلى مضمون جمالي تم إضفاؤه على التراث المادي، الذي كان ينظر إليه عموما على أنه من الخراب، كما وقع نعته بذلك في نص الظهير نفسه. وقد توالى بعد ذلك إصدار عدة نصوص طيلة فترة الحماية، تتعلق بحماية التراث المادي وإدارته باعتباره فنا عريقا. وبعد الاستقلال واصلت الدولة المغربية العمل بمعظم هذه المقتضيات وأقرتها.

وإذا كانت عناية إدارة الحماية قد انصبت على التراث المادي، باعتباره فنا، فإن التراث غير المادي، بالعكس من ذلك، عرف إهمالا ممنهجا، ولا سيما في شقه المكتوب باللغة العربية. أما الشق الشفهي الفلكلوري فقد تعرض لتبخيس متعدد الوجوه، ولم نقف على إجراءات مؤسسية أو قانونية تفصح عن أي نوع من العناية بإبراز عناصره الإبداعية أو إظهار أي تطلع لتثمينها. وبالعكس من ذلك شكل هذا التراث ميدانا خصبا لدراسات الإثنوغرافيين وسوسيولوجيي الإدارة الاستعمارية، تحت عنوان عريض هو الكشف عن تنافر عناصره وإظهار عدم انطوائه على أي قيمة فنية يمكن الاعتداد بها، بل وإبراز كونه دليلا على تخلف ذوق المغاربة. وكانت النتيجة العامة لهذا الموقف المضمر هي عدم اتخاذ الدولة لأي إجراء يهم تثمين الموسيقى

أو الرقص أو الغناء أو الفنون التمثيلية التقليدية. وهو ما ظل علامة مميزة أيضا لدولة الاستقلال خلال عقود طويلة.

الفنون والدولة بعد الاستقلال:

كان الفن في المغرب قبل الحماية شأنا من شؤون المجتمع؛ ولم يكن من ضمن اهتمامات الدولة. بل إن الدولة لم تكن تعتبره داخلا في صميم اختصاصاتها. وكان هذا شأن قطاعات كثيرة أخرى، مثل التعليم والصحة وشق الطرق وتمهيدها والري... ولم تبدأ العناية بالفن إلا تحت تأثير الإدارة الاستعمارية، وفي نطاق خدمة الاستراتيجية الاستعمارية المتمثلة في ما نعت «بالسياسة الثقافية الناعمة» التي انتهجها ليوطي خلال الفترة الأولى من الحماية، والمتمثلة في مسايرة معتقدات الأهالي وقيمهم ونظمهم الاجتماعية، وعدم إظهار أي تبرم منها أو مواجهة لها، ما لم تتعارض مع المصالح الاستعمارية. وفي هذا الصدد بدأ الاهتمام بالتركيز على الفنون المعمارية التقليدية؛ في سياق سعي إدارة الحماية إلى إدماج العناصر المعمارية التراثية في المدن العتيقة، ولا سيما الأسوار والمعالم الأثرية الكبرى، ضمن التخطيط الحضري الذي استهدف على الخصوص إنشاء مدن جديدة في تواشج مع العواصم التقليدية المغربية في كل من فاس والرباط – سلا ومراكش ومكناس. ويرجع بعض مؤرخي الفن الفرنسيين تلك العناية إلى شخصية أول مقيم عام فرنسي، الجنرال هوبير ليوطي (Hubert Lyautey) الذي وُصِف بأنه كان مستشرقا وقع في غرام التراث الثقافي المغربي ورأى فيه نموذجا لتراث شرقي ما زال بكرا محتفظا بخصائصه الراجعة إلى العصور الوسطى، وبعيدا عن التأثيرات الأجنبية. وهو ما حدا به إلى الإسراع في اتخاذ إجراءات عملية لصيانته وتثمينه.

ثم سرعان ما اتسع مجال الاهتمام ليشمل الحرف اليدوية والصنائع التقليدية التي اتخذت من أجل تتبعها ودراستها وإنعاشها عدة إجراءات منها ما هو اقتصادي ومنها ما هو إداري، حيث أحدث سنة 1918 مكتب صناعات الفن الأهلي (L'Office des industries d'Art indigène) والذي حدد له هدف تعزيز شروط تجديد الفنون الصناعية المحلية؛ لكنه سرعان ما تم تحويله سنة 1920 إلى مصلحة الفنون الأهلية (Service des Arts indigènes) وقد أشرفت هذه المصلحة على البرامج الموجهة لتتبع «إنعاش» الصناعات التقليدية وحمايتها من الاندثار تحت ضغط الأدوات والسلع الأجنبية الحديثة التي بدأت تغزو الأسواق، وإنشاء المتاحف الرامية إلى الحفاظ على عينات منها بم هي المتاحف التي أنشئت تارة تحت اسم متاحف الفن الأهلي (musées d'art indigène) وتارة تحت اسم متاحف الفن المسلم (musées d'art musulman)

لقد أنشأ ليوطي للحفاظ على هذا التراث في بعديه التاريخي والتقليدي، والإسهام في دراسته وتعهده وإدماجه في الحياة العصرية، مصلحة تابعة مباشرة للإقامة العامة، تسمى مصلحة الفنون الجميلة والعاديات والمآثر التاريخية، تعد هي الشكل الأول لاهتمام الدولة بالفن في تاريخ المغرب الحديث. وضمن الاختصاصات الأساسية لهذه المصلحة كانت العناية بالتراث المعماري المغربي وصيانته من خلال اللجوء إلى إجراءات تصنيفه وحمايته قانونيا. وهذا ما نص عليه أو ظهير صدر عن السلطان يوسف بن الحسن في هذا الموضوع بتاريخ 26 نونبر 1912، أي بعد أقل من سبعة أشهر على إقرار عقد الحماية. وفي هذا الظهير وردت لأول مرة كلمات تشير إلى مضمون جمالي تم إضفاؤه على التراث المادي، الذي كان ينظر إليه عموما على أنه من الخراب، كما وقع نعته بذلك في نص الظهير نفسه. وقد توالى بعد ذلك إصدار عدة نصوص طيلة فترة الحماية، تتعلق بحماية التراث المادي وإدارته باعتباره فنا عريقا. وبعد الاستقلال واصلت الدولة المغربية العمل بمعظم هذه المقتضيات وأقرتها.

وإذا كانت عناية إدارة الحماية قد انصبت على التراث المادي، باعتباره فنا، فإن التراث غير المادي، بالعكس من ذلك، عرف إهمالا ممنهجا، ولا سيما في شقه المكتوب باللغة العربية. أما الشق الشفهي الفلكلوري فقد تعرض لتبخيس متعدد الوجوه، ولم نقف على إجراءات مؤسسية أو قانونية تفصح عن أي نوع من العناية بإبراز عناصره الإبداعية أو إظهار أي تطلع لتثمينها. وبالعكس من ذلك شكل هذا التراث ميدانا خصبا لدراسات الإثنوغرافيين وسوسيولوجيي الإدارة الاستعمارية، تحت عنوان عريض هو الكشف عن تنافر عناصره وإظهار عدم انطوائه على أي قيمة فنية يمكن الاعتداد بها، بل وإبراز كونه دليلا على تخلف ذوق المغاربة. وكانت النتيجة العامة لهذا الموقف المضمر هي عدم اتخاذ الدولة لأي إجراء يهم تثمين الموسيقى أو الرقص أو الغناء أو الفنون التمثيلية التقليدية. وهو ما ظل

علامة مميزة أيضا لدولة الاستقلال خلال عقود طويلة.

التشريع والتنظيم الفنيان كإطار للعلاقة بين الدولة والفنون

نقصد بالتشريع والتنظيم الفنيين، كل نقصد بالتشريع والتنظيم الفنيين، كل النصوص القانونية والتنظيمية التي تنظم جانبا من جوانب الفن وتؤطرها قانونيا أو تنظيميا. ونشير في هذا الصدد إلى بعض النصوص التي تناولت جوانب من الممارسة الفنية حتى ولو بشكل غير مباشر أو في علاقتها بممارسات أوسع. وقد أشرنا حتى الآن إلى النصوص التي همت صيانة التراث والتي استعملت مفهوم الفن لأول مرة في لغة الدولة المغربية، وذلك تحت تأثير السياسات الثقافية الفرنسية. ويمكن أن نشير الآن إلى التدابير القانونية المتعلقة بحقوق المؤلف وحقوق الملكية الفكرية والتجارية والصناعية، وكذا بعض النصوص التنظيمية التي صدرت لتأطير التعليم الفني عموما والتعليم الموسيقي على وجه الخصوص.

يرجع أول نص يهم حماية الأعمال الفنية إلى سنة 1916 ، وهو حسب ما ورد في فصله الأول، يتوجه إلى حماية الحقوق المترتبة الأعمال أو الآثار الأدبية والفنية. وقد حددت الأعمال التي تشملها الحماية بموجب هذا النص في: كل إنتاج من المجال الأدبي، أو العلمي، أو الفني، كيفما كان صيغة أو شكل إعادة إنتاجه من كتب ومناشير أو أي نوع آخر من المكتوبات؛ وكذا الأعمال الدرامية أو الدرامية الموسيقية او الكورغرافية أو البانتوميمية، التي يكون إخراجها موثقا كتابيا أو بأي شكل آخر؛ بالإضافة إلى الألحان الموسيقية، بكلمات أو بدونها، واللوحات الفنية المرسومة والمصبوغة والمنحوتات والتصاميم الهندسية والمنقوشات والتخطيطات البيانية والخرائط الجغرافية والتصاميم الصناعية والطوبوغرافية.... كما تشمل هذه الحماية الترجمات التي تتم الأعمال الأصلية، دون الإضرار بحقوق العمل الأصلي، وكذا التحقيقات التي تنشر لمخطوطات، دون أن يؤدي ذلك إلى المساس بحق الآخرين في إعادة نشرها وتحقيقها. تمتد هذه الحماية أيضا إلى الفنون التطبيقية والأعمال الفوتوغرافية والسينماتوغرافية، والأعمال الشبيهة بهما، دون المساس بحقوق المؤلف الأصلي إن وجد.

غني عن البيان أن هذا النص، الذي لم تنشر ترجمته في الجريدة الرسمية الصادرة باللغة العربية، تمت صياغته من طرف مصالح الإقامة العامة على خطى التشريعات المماثلة الجاري بها العمل في فرنسا منذ فجر الثورة الفرنسية. لكن هذا القانون يظل، مع ذلك، جزءا من التاريخ التشريعي المغربي. وقد تم سنه ليطبق على كل الأعمال الأدبية والفنية دون تمييز بين جنسيات أصحابها، كما ورد صراحة في النص. ومن ثمة يمكن القول إن المغرب كان سباقا على الصعيد العربي في هذا الباب. وفي 9 يونيو 1926 صدر ثاني ظهير ينظم حماية الأعمال الأدبية والفنية في منطقة طنجة الدولية؛ وتلاه ظهير آخر بتاريخ 16 فبراير 1927 المطبق في المنطقة الخاضعة للحماية الفرنسية. 18 يونيو 1951 صدر الظهير المتعلق بالمصادقة على اتفاقية برن المتعلقة بحماية الآثار الأدبية والفنية المبرمة سنة 1886. ومن خلال ظهيري 1926 و1951، يمكن القول إن القوانين المتعلقة بحماية المصنفات الأدبية والفنية أسهمت في تأكيد الشخصية القانونية الدولية للمغرب، من خلال المصادقة على اتفاق دولي، وسيادته على منطقة طنجة، من خلال ممارسة حق التشريع فوق تلك الأراضي. وربما كان من واجب الدولة اليوم أن تعتز بهذا الدور الديبلوماسي للتشريع الفني المغربي، في وقت لم تصبح فيه الشخصية القانونية الدولية للمغرب راسخة بعد.

أما بقية النصوص المتعلقة بتنظيم المجال الفني قبل سنة 2003 فكانت تهم ميدان تعليم الفنون ونظام التدريس والشهادات المحصل عليها وتنظيم المؤسسات التعليمية الفنية ولا سيما معهدي الفنون الجميلة في كل من تطوان (وهي مؤسسة موروثة عن الاستعمار الإسباني – 1945) والدار البيضاء، والمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي الذي أحدث بموجب المرسوم رقم 283706 في 18 يناير 1985سنة 1985، بالإضافة إلى المعهد الوطني للموسيقى والمعهد العالي للموسيقى وفنون الرقص المتوقع فتحه في السنوات المقبلة. وهي نصوص تنظيمية ذات طبيعة تقنية وإدارية لا داعي إلى التوقف عندها كثيرا، لا سيما وأنها كانت تصدر في تجاوب مع الحاجيات التنظيمية والإدارية المستجدة في ميدان الفن؛ ولا تعكس منظورا سياسيا متكاملا لتطوير المجال الفني ببلادنا، من حيث توسيع آفاق الممارسة الفنية أو تشجيعها على مزيد من التنوع والابتكار والمغامرة والاندماج في الحياة المجتمعية. وقد بقي أن نشير في هذا الصدد إلى بعض المذكرات التوجيهية الصادرة عن وزارة التربية الوطنية بخصوص

وضعية الفنون في المنظومة التربوية وفي الحياة المدرسية على العموم. وهي إن أبانت عن شيء فهو التدبدب الخجول في إقرار مكانة ثابتة للتربية الفنية في المسار الدراسي للتلاميذ، والتعامل مع الفنون باعتبارها مجرد أنشطة هامشية وتكميلية واختيارية بالنسبة للتلاميذ الذين لا تدفعهم مواهبهم وولعهم بالفن إلى متابعة دراساتهم في الشعب الفنية النادرة وغير المتاحة في كل أرجاء البلاد. وتنعكس هذه الوضعية في ضمور واضح للتعليم الفني ما بعد الباكالوريا بحيث لا يتعدى عدد الطلاب الذين يستقبلهم معهدا التعليم الفني التابعان لوزارة الثقافة خمسين إلى ستين طالبا سنويا، من مجموع الطلبة الذين يحصلون على الباكالوريا سنويا، الفائق عددهم معدل 150 ألفا سنويا.

قانون الفنان وبداية بناء حقل ثقافي اقتصادي:

صدرت الصيغة الأولى لقانون الفنان سنة 2003، في إطار حوار مشترك بين العاملين في القطاع الفني (ولا سيما النقابة الوطنية لمحترفي المسرح آنذاك، التي اشتغلت في هذا المجال كقوة اقتراحية وضعت علاقاتها الدولية وخبرتها الميدانية رهن إشارة وزارة الثقافة، من أجل إخراج أول نص تشريعي يهم مهنة الفنان). وقد اندرجت المبادرات والمساعي المؤدية إلى ذلك في إطار تجاوب وزارة الثقافة منذ سنة 1998 مع الإلحاح المستمر للعاملين في القطاع الفني، على تنفيذ التزامات الدولة التي سبق للملك الراحل الحسن الثاني أن تعهد بها في رسائله الموجهة إلى كل من المناظرة الوطنية الأولى حول المسرح الاحترافي سنة 1992، والندوة الوطنية الأولى حول مسرح الهواة سنة 1993، والمناظرة الوطنية حول التعليم الموسيقي سنة 1994.

ومنذ صدور هذا القانون ظل مهنيو الفنون، يعتبرون أنه ليس سوى مرحلة أولى في مجال التشريع للقطاع الفني، ينبغي استكمالها بوضع إطار تشريعي متكامل، يضيف إلى الاعتراف بالطابع المهني للنشاط الفني، وبالوضعية المهنية للفنان، تفعيلا لتكاليف الدولة الدستورية في المجال الثقافي من جوانبها: الحقوقي، والتنموي والتربوي والاقتصادي. ذلك أن الجانب التشريعي، هو أحد الأعمدة التي لا بد أن تقوم عليها كل سياسة ثقافية متكاملة.

ومن هذا المنطلق، عكف المهنيون منذ 2012 على تعميق التفكير في سبل تطوير وتجويد الإطار التشريعي للممارسة الفنية بما يسهل إدماج السياسات الثقافية في مناخ قانوني ملائم، يحمي العاملين في القطاع الثقافي والفني (وعلى رأسهم الفنانون) ويتيح لهم سبل ممارسة فنهم بشكل مهني، إلى جانب الضمانات الدستورية التي تكفل لهم حقوقهم في حرية التعبير والابتكار والانتفاع بخيرات ما ابتكروه، طبقا للمبادئ الكونية التي تحكم حقوق المؤلفين والحقوق المجاورة لها؛ وذلك انطلاقا من إعمال مبدأ التمكين الذاتي.

قانون الفنان والمهن الفنية نحو سياسة ثقافية متكاملة

في يوليوز 2016، صادق البرلمان بغرفتيه بالإجماع على مقترح قانون الفنان والمهن الفنية، الذي تقدمت به فرق الأغلبية في الولاية البرلمانية السابقة (2011 – 2016) بتنسيق وتشاور مع النقابة المغربية لمهنيي الفنون الدرامية، وتفاعل إيجابي من وزارة الثقافة وفرقاء مهنيين آخرين.

وقد كانت مناقشة هذا القانون في البرلمان فرصة لعمل بيداغوجي طويل النفس قام به المناضلون النقابيون الفنيون نحو السياسيين، ومناسبة لتواصل موسع مع كل الفرق البرلمانية من الأغلبية والمعارضة. ومن المتوقع أن الآثار غير المباشرة لهذا النشاط والنقاش الذي واكبه سيتجاوز حدود البرلمان إلى الأجهزة الحزبية نفسها، مما سيسهم على المدى المتوسط في إدراج الشأن الفني في قلب النقاش السياسي، والبرامج السياسية للأحزاب، باعتباره ورشا من أوراش التنمية المستدامة. واليوم، يعد هذا القانون إطارا تشريعيا تعتبره عدة محافل نقابية على الصعيد الدولي نموذجا للتعاون الإيجابي بين السلطتين التشريعية والتنفيذية والمهنيين المعنيين بالأمر في إطار حوار سياسي واجتماعي متعاضد.

خلفية النص وفلسفته

لقد اتخذ التفكير في إعادة هيكلة الإطار التشريعي للمجال الفني، شكل مساءلة عميقة لطبيعة الممارسة الفنية بصفة عامة، وفي السياق المغربي على الخصوص، بغاية التماس أجوبة قانونية ملائمة لطبيعة التعقيدات التي يواجهها القطاع الفني، في بلد لم يضع بعد نفسه على سكة التخطيط السياسي المندمج والمتكامل للقطاع الثقافي عموما ولشقه الفني على الخصوص، ولم يحدد بعد بوضوح أي مكانة وأدوار يسندها للفعل الثقافي والإبداع الفني في بناء المجتمع وتنميته. وهكذا تم تحديد إطار عام لإشكالات التي ينبغي أن يجد النص إجابات قانونية لها. وهذه الإشكالات هي:

1 - ضرورة مراعاة طبيعة المخاطر التي تواجه الممارسة الفنية، وتميزها عن غيرها، من الممارسات المهنية؛ سواء ما تعلق منها **بالمخاطر ذات الطبيعة الاقتصادية** (قلة فرص الشغل، وهشاشتها، وعدم استدامتها، وصعوبة المقاولة في القطاع الفني...)، **أو المخاطر الاجتماعية** (أثر المرض وحوادث الشغل والتقدم في السن، المتطلبات الأسرية من حمل ورعاية للأطفال أو الأصول، وتسببها في فقدان مباشر للشغل بشكل كلي أو جزئي)، **أو المخاطر المهنية – التنظيمية** (ومنها: عدم توفر الفنان على وسائل ضغط فعالة، مثل الإضراب، تمكنه من موقع متكافئ مع المشغل في أي مفاوضات؛ عدم توفره على وضعية الأجير التي تجعله في علاقة تبعية شغلية للمشغل، توفر له إطارا لممارسة الضغط التفاوضي؛ ظاهرة تصادم الحقوق في الميدان الفني، لاسيما الحق في حرية الولوج الى المهنة وحرية التعبير والتعددية النقابية من جهة وحق التنظيم والحماية الاجتماعية من جهة أخرى).

ومراعاة لهذه الاعتبارات، كان على هذا الإطار التشريعي أن لا يكتفي بتكريس الاعتراف بالفنان كصاحب مهنة، مثلما كان الأمر في النسخة السابقة من القانون، بل أن يدمج هذا الاعتراف أيضا كونَه:

- معرضا للهشاشة الاجتماعية.
- طرفا ضعيف في العلاقات التفاوضية.
- يعمل في مجال ينبغي ألا يؤدي فيه تضارب الحقوق المشار إليه آنفا إلى إهدارها كلها.
- يعمل في إطار مهنة لا يمكن أن تؤطرها المقتضيات القانونية المنصوص عليها حاليا في عدد من القوانين الجاري بها العمل (قانون الشغل أو قانون الالتزامات والعقود قانون الوظيفة العمومية).

2 - ضرورة مراعاة الخصوصيات التي تميز المجالات الفنية عن بعضها. ذلك أن النسخة السابقة من هذا القانون كانت تعاني من مشكلة العمومية العائمة، حيث كانت تتحدث عن كل الفنون دون تمييز يراعي طبيعة الممارسة المهنية الخاصة بكل فن، مما ينعكس سلبا في تحديد طبيعة التدخلات التشريعية والسياسية المنتظرة في كل مجال. ولذلك كان على الإطار القانوني الحالي أن يقسم الفنون إلى ثلاث فئات على الأقل: فئة الفنون التشكيلية، وفئة الفنون الأدبية، وفئة فنون العرض؛ على أساس أن الفئة الأخيرة من هذه الفئات يعاني العاملون فيها من الهشاشة المضاعفة التي أشرنا إلى بعض وجوهها أعلاه، بالنظر إلى كونها فنونا مؤسساتية، تحتاج بالضرورة إلى إطار للعمل الجماعي من أجل تنفيذها، وإلى حد أدنى من التفرغ بالنسبة لمحترفيها، مما يجعلها أكثر احتياجا إلى مقتضيات قانونية تعزز المهنية وتنظم العلاقات الشغلية في إطار الحوار الاجتماعي، ولا تحتاج فقط إلى الدعم المالي المباشر من الدولة للإبداع أو الإنتاج.

وقد أتاح التمييز بين فئات الفنون، الوصول إلى تمييز مواز بين المهن الفنية، وآخر بين المؤسسات التي تتهيكل من خلالها الممارسة الفنية المهنية، ونعني بها مؤسسات الإنتاج، ومؤسسات الوساطة في التسويق والتشغيل وبنيات التكافل الاجتماعي.

3 - ومراعاة لما سبق، تم الوقوف على الحاجة الملحة إلى ضرورة وضع إطار تشريعي يتيح حق الولوج الى المفاوضات الجماعية بين الشغيلة والمشغلين وينصب الدولة كضامن لهذه المفاوضات، باعتبارها الممول الرئيسي للإنتاج الفني، والزبون الأول أيضا، من خلال المؤسسات الوطنية التابعة لها أو العاملة تحت وصايتها.

وبالجملة، فقد سعى هذا الإطار التشريعي إلى تجاوز مستوى تنظيم العلاقات الشغلية والمهنيين، إلى مستوى تنظيم المهن الفنية، في أبعادها الاقتصادية ولاجتماعية والسياسية. لقد أضحى النص التشريعي الحالي يوفر إطارا للسياسات العمومية في المجال الثقافي والفني، وإطارا لتنظيم المهن الفنية، تمهيدا لانبثاق قطاعات فنية قائمة بذاتها وقادرة على التنظيم الذاتي، وإطارا لتنظيم مجال الحماية الاجتماعية للعاملين في القطاع الفني؛ وذلك في انتظار قانون إطار ينظم تدخل الدولة في المجال الثقافي في شقيه الهاوي والشبابي.

غايات النص ومبادئه

في ديباجة هذا القانون، استحضر المشرع فصول الدستور التي تكلف الدولة برعاية الثقافة والفنون والحقوق الثقافية وبوضع السياسات الكفيلة بذلك. كما استحضر التوجيهات الملكية القاضية بضرورة تثمين الثقافة والفن كمجالين مهمين من مجالات الرأسمال المادي واللامادي للمغرب، ودعامة أساسية للتنمية الاقتصادية والترقية الاجتماعية والإشعاع الثقافي لبلادنا. وأكد على وعي المشرع بالأدوار التي يضطلع بها الفنان المغربي في الحفاظ على الهوية الوطنية، وتقوية أواصرها، والدفاع عن موقعها الحضاري بين الأمم.

كما تم التأكيد على أن هذا القانون يأتي في سياق السعي إلى مواكبة الإبداع الثقافي والفني وتطوير سياسة دعمه تشريعيا وتنظيميا وماليا، لتمكين المبدعين والفنانين المغاربة من وضع قانوني يحفظ كرامتهم وينظم مجالات اشتغالهم ويضمن العناية بأوضاعهم المادية والاجتماعية والمهنية. كما انه يأتي في سياق تشجيع مؤسسات الإنتاج الثقافي والفني وترسيخ ممارسات جديدة لتداول المنتجات الثقافية والفنية، مواكبة للتحولات الاقتصادية والاجتماعية التي تعرفها المجتمعات.

وقد انطلق المشرع في صياغته للنص من مراعاة المبادئ الآتية:

- نبل رسالة الفنان، ودوره في إغناء الحياة الثقافية والفنية والاجتماعية والاقتصادية وفي تطوير الوعي الفردي والجماعي للمغاربة؛ مما يوجب على المجتمع توفير إطار قانوني لتحصين هذه الرسالة النبيلة.
- مساهمة المقاولة الثقافية والفنية في تحريك عجلة التنمية؛ مما يلزم الدولة لمواكبة عملها وتسهيله عبر إطار قانوني وتنظمي ملائم.
- انخراط الفنانين والمثقفين في تعزيز الحقوق الثقافية وترسيخ التنوع الثقافي وتطوير الصناعات الثقافية والإبداعية.

ولتجسيد هذه المبادئ بشكل ملموس، أكد المشرع على التزام السلطات العمومية ب:

- السهر على توفير الظروف المناسبة لعمل الفنانين؛ وتمكينهم من آليات الاشتغال ووسائل الدعم وبنيات الاستقبال والتكوين والحماية الاجتماعية الملائمة؛
- تثمين الموقع الاعتباري للفنانين الرواد، والعناية بأوضاع كل فنان يعيش ظروفا صعبة؛
- ضمان حرية الإبداع الفني، واستقلال الفنان؛
- ضمان حق الفنانين في تأسيس أو الانخراط في هيئات مهنية، والاعتراف بهذه الهيئات، كإطار للدفاع عن حقوقهم المهنية والمادية والاقتصادية والاجتماعية؛
- تشجيع العمل والاستثمار في المجال الفني، بالنسبة للفنانين والمقاولات العاملة فيه؛
- إشراك الفنانين في تسطير السياسات العمومية التي تهم المجال الثقافي والفني.

عناصر الجدة في النص

يهمنا أن نركز في هذه الفقرة على إبراز أهم عناصر الجدة التي يتميز النص الحالي لقانون الفنان والمهن الفنية، مقارنة بالنص السابق، ومقارنة مع الإطارات القانونية الأخرى التي كان الفنانون يمارسون عملهم تبعا لمقتضياتها قبل صدوره (مدونة قانون الشغل، كدونة التجارة، مدونة قانون الالتزامات والعقود...). ويمكن إبراز ملامح هذه الجدة من خلال النقط الآتية:

- اعتبار هذا النص إطارا لرسم السياسات العمومية الخاصة بالقطاع الثقافي والفني
- تأسيس الاعتراف بحق الفنان في الرعاية بصفته فنانا، وخاصة فيما يتعلق بأوضاع الهشاشة التي يعاني منها الفنانون الرواد الذين لا يتحملون أي مسؤولية في إهمال السياسات العمومية للقطاع الثقافي منذ الاستقلال، مما يترتب عليه صعوبة استفادتهم من الرعاية الاجتماعية بناء على مبدأ الإسهام في الصناديق التي سيتم إحداثها.
- ضمان إدماج الفنانين في كل المشاورات المتعلقة بمهنهم، سواء في المفاوضات المهنية الجماعية أو في التشاور بخصوص رسم السياسات العمومية في المجال الثقافي.
- الاعتراف بتمثيلية المنظمات المهنية وتأسيس هذه التمثيلية.
- تحديد المهن الفنية وتصنيفها على أسس جديدة محورها هو العلاقة الشغلية؛ مما يجعل الفنان في صلب تنظيم القطاع.

ويهمنا من جهة أخرى أن نتساءل، عن كيفية تجاوب النص مع الانتظارات المحددة في الإطار الفلسفي الذي وقع الانطلاق منه، ومدى هذا التجاوب. وبتحليل متأن للنص نقف على العناصر الآتية:

1. تحديد أكثر شمولية ودقة، للإطار المهني، بناء على طبيعة عقد الشغل وتعدد الأجر الفني، مما انعكس في المواد اللاحقة من القانون على الإجراءات المتعلقة بالحماية الاجتماعية. فقد ميز النص بين أربع فئات من الفنانين:

- فنان مشتغل بصفة دائمة؛ وهو الفنان الذي يشتغل أجيرا في إطار عقد شغل غير محدد المدة
- فنان مشتغل بصفة متقطعة؛ وهو الفنان الذي يشتغل أجيرا في إطار عقد شغل محدد المدة.
- فنان يشتغل لحسابه؛ وهو الفنان الذي يشتغل في إطار المقاولة الذاتية ويخضع للضريبة المهنية

- فنان يشتغل بدخل إضافي؛ وهو الموظف العمومي أو الأجير الذي يعمل في الفن بصفة متقطعة مقابل دخل فني إضافي

2. تحديد أكثر تفصيلا لمفهوم النشاط الفني في شقيه: الإبداع الفني والعرض الفني. والجدير بالتسجيل هنا أن مفهوم النشاط الفني في كل الفروع التي وقع تحديدها، يكون محوره عمل الفنان وليس النشاط الفني ذاته. كما أنه تم إدراج مجال الأنترنيت كحامل للنشاطات الفنية الخاضعة لهذا القانون.

3. تفصيل مفهوم فناني العروض إلى شقين: المؤدين والمؤلفين، وتدقيق تعريف كل شق وإدراج فنانين لم يكونوا مشمولين في قانون الفنان السابق (الحكواتي، راوي الحلقة، كل الأشخاص الذين يتلون أو ينشدون أو يؤدون بطريقة أخرى المصنفات الفنية والأدبية والتعبيرات الشعبية والتراثية) في شق فناني الأداء، وتحديد لائحة استرشادية بالفنانين المعدودين ضمن المؤلفين (كتاب الدراما، كتاب كلمات الأغاني، المخرجون، مصممو الرقصات، الموزعون الموسيقيون، الملحنون، السينوغرافيون، مصممو الملابس ومصممو الديكور ومصممو الإضاءة) مع توسيع مجال العمل الفني ليشمل ورشات الإنجاز والكتابة أو تداريب او العرض أو التسجيل أو التصوير أو البث.

4. إضافة ثلاثة أصناف أخرى من العاملين في القطاع الفني:

- تقنيو العروض الفنية، وهم المهنيون الذين يمارسون مهنا تقنية مرتبطة مباشرة بالعروض الفنية.
- إداريو العروض الفنية؛ وهم المهنيون الذين يتولون مهام تدبيرية أو إدارية لها علاقة بتسيير وتدبير إنتاج أو توزيع العروض الفنية.
- تقنيو وإداريو الفنون التشكيلية والبصرية؛ وهم المهنيون الذين يمارسون مهام تقنية أو إدارية مرتبطة بإنتاج وتوزيع الأعمال الفنية التشكيلية أو البصرية.

5. إضافة تحديدين جديدين إلى قائمة التعاريف المضمنة في المادة الأولى من القانون، وهما:

- المؤسسة الفنية؛ وهي عبارة عن شخص اعتباري أو شخص ذاتي يشتغل لحسابه أو يبرم عقد شغل مع فنان أو أكثر للقيام بنشاط فني مقابل أجر فني.
- المفاوضة الجماعية؛ وهي الحوار الذي يجري بين المنظمات النقابية للفنانين او الإداريين أو التقنيين، ومؤسسات الإنتاج لإبرام اتفاقية أو اتفاقيات جماعية لغاية: تحديد وتحسين شروط العمل؛ تنظيم علاقات الشغل بين الفنانين أو التقنيين أو الإداريين والمقاولات الفنية؛ تنظيم العلاقات بين المنظمات المهنية للمقاولات والمنظمات المهنية للفنانين والإداريين والتقنيين

6. تخصيص الباب الثاني من القانون لتحديد المهن الفنية، مع التنصيص على إصدار نص تنظيمي لتحيين لائحة المهن كلما دعت الضرورة لذلك.

7. تخصيص الباب الثالث لتحديد الإطار القانوني للبطاقة المهنية، مع التنصيص على إصدار نص تنظيمي لتنظيم منح هذه البطاقة، وفق لائحة المهن المنصوص عليها في الباب الثاني.

8. تخصيص الباب الرابع لتفصيل مقتضيات عمل المؤسسة الفنية: وقد حدد القانون خمسة أصناف من المؤسسات الفنية:

- مقاولات العروض الفنية المسجلة: إنتاج وترويج العمل الفني المسجل
- مقاولات العروض الفنية الحية: يقوم عملها على إنتاج وترويج العروض الحية
- مقاولات الفنون التشكيلية والبصرية: إنتاج وعرض الإبداعات المرتبطة بالفنون التشكيلية والبصرية.
- المؤسسة الفنية الذاتية: يشتغل من خلالها الفنان لحسابه الخاص ويخضع للضريبة المهنية، ويستفيد فيها من كل الامتيازات المقررة لفائدة المقاولات الذاتية وفقا للقانون المتعلق بنظام المقاول الذاتي.
- التعاونيات والجمعيات: العاملة وفق أحكام قانون التعاونيات وقانون الجمعيات.

المكتسبات المنصوص عليها في القانون

يمكن تحديد ملامح أهم المكتسبات التي جاء بها قانون الفنان والمهن الفنية مقارنة مع صيغته السابقة في النقط الآتية:

1. فيما يخص عقد الشغل، نصت **مقتضيات القانون الجديد على أن الفنان أو الإداري أو التقني المرتبط بعقد فني مع مؤسسة فنية يعتبر أجيرا وفقا لمقتضيات قانون الشغل؛ مع مراعاة عدم التعارض مع مقتضيات الأنظمة الخاصة بالمهن الأصلية للفنانين المشتغلين بعقود محددة المدة**

في إطار الدخل الإضافي، فيما يخص مجال الرعاية الاجتماعية.

2. فيما يخص العلاقة الشغلية، أقر القانون مجموعة من المقتضيات الهادفة إلى حماية الفنان الأجير باعتباره الطرف الأضعف في هذه العلاقة؛ وذلك من خلال:

- التنصيص على إلزامية أن يكون العقد الفني مكتوبا، وأن يتم تعديله كلما حدث تغيير في الأجر أو مدة العقد. وفيما عدا هذين التغييرين يجب إبرام عقد جديد.
- التنصيص على مبدأ إلزامية عقد الشغل النموذجي، الذي سيصدر نص تنظيمي لتحديد شكله وعناصره.
- التنصيص على مبدأ الحد الأدنى للأجر، على أن يصدر نص تنظيمي بتحديد الحدود الدنيا للأجور وظروف تشغيل الفنانين والتقنيين والإداريين، وفق عقود شغل محددة المدة مهما كانت صفة المشغل.
- التنصيص على وجوب تضمين الأجر في نص العقد الفني.
- التنصيص على وجوب تضمين كيفيات أداء الأجر في العقد .
- التنصيص في القانون على آجال دنيا لأداء أقساط الأجر
- التنصيص على إلزامية تسليم الأجير وصل أداء الأجر التفصيلي المتضمن للرسوم والاقتطاعات الجاري بها العمل، والاقتطاعات لفائدة الحماية الاجتماعية والتغطية الصحية.
- التنصيص على استفادة الأجير من امتيازات الرتبة الأولى المنصوص عليها في الفصل 1248 من قانون العقود والالتزامات لاستيفاء ما له من أجر بذمة المشغل من جميع منقولاته، طبقا للمادة 382 من قانون الشغل. وتكون التعويضات الناتجة عن الفصل من الشغل مشمولة بالامتياز نفسه والرتبة نفسها.

3. فيما يخص العلاقة بين الدولة أو الجماعات الترابية أو المؤسسات العمومية، وبين المقاولات الفنية والعاملين في الميدان الفني، نص القانون على إمكانية التعاقد بين هذه الأطراف من أجل القيام بأعمال فنية أو توريد أعمال فنية، سواء من خلال التعاقد مع مؤسسات فنية أو مع أفراد.

4. فيما يخص الحماية الاجتماعية للعاملين في الميدان الفني، ألزم القانون الدولة بالعمل على إحداث وتطوير آليات لتمويل هذه الأنظمة بواسطة نص تنظيمي، على أن تساهم فيها المؤسسات الفنية والشغيلة الفنية في إطار القوانين الجاري بها العمل.

5. فيما يخص تنظيم سوق الشغل والحماية الاجتماعية، نص القانون المقتضيات الآتية:

- أولوية تشغيل حاملي البطاقة المهنية بنسبة 60% من مجموع العاملين في كل الأعمال المنتجة أو مدعمة من طرف الدولة أو الجماعات الترابية أو المؤسسات العمومية أو الشركات العمومية، أو الشركات التي تساهم فيها الدولة أو الجماعات الترابية؛ مما يغلق الباب في وجه التلاعبات التي عادة ما يعرفها الميدان الفني بتشغيل أشخاص دخيلين على الميدان باستغلال مبدأ حرية الإبداع، دون مراعاة للحدود الدنيا لشروط الجودة المهنية، مما يهدد بإغراق سوق الشغل ويضعف قدرات الفنانين المكرسين على المطالبة بحقوقهم كاملة.
- أولوية استفادة فناني وتقنيي وإداريي الفنون التشكيلية والبصرية في الحصول على الدعم العمومي الموجه إلى هذا القطاع، وفق النصوص التنظيمية ودفاتر التحملات المنظمة لذلك الدعم.
- منع تشغيل ذوي الإعاقة في أعمال تسيء لصورتهم أو تزيد من حدة إعاقتهم؛ والتنصيص على إلزام المشغل بتسهيل ولوجهم أثناء قيامهم بمهامهم وضمان سلامتهم وصحتهم.
- حق الفنانين الأجانب المقيمين بصفة دائمة في المغرب في الحصول على البطاقة المهنية مع التقيد بمقتضيات هذا القانون والقوانين الأخرى الجاري بها العمل. والتنصيص على خضوع أجورهم للاقتطاعات المطبقة على الفنانين المغاربة وفق المادة 20 من هذا القانون.
- إخضاع الأعمال الفنية الأجنبية المنتجة أو معروضة بالمغرب لأحكام هذا القانون، لا سيما ما يخص احترام الحدود الدنيا للأجر عند تشغيل الفنانين والتقنيين والإداريين المغاربة، ما لم يؤد تفاوض الطرفين إلى وضع أفضل لصالحهم.
- الاقتطاع من أجرة الفنان والتقني والإداري الأجنبي غير المقيم في المغرب نسبة من قيمة الأجر توجه

لتمويل أنظمة الحماية الاجتماعية.

- تنظيم قطاع الوساطة بين الشغيلة الفنية والمشغلين من خلال وكالة الخدمات الفنية، التي يتم اعتمادها من طرف وزارة التشغيل ويمكن للأجير أن يتعاقد معها مقابل أجر لإدارة أعماله، وفحص مقترحات الشغل المقدمة له والتعريف به في الوسط الفني. وإلزام هذه الوكالات بإمساك سجل حسابات للتأكد من مدى احترام المقتضيات الخاصة بالتشغيل في المجال الفني
- حق الشغيلة الفنية في تأسيس أي هيئة تمثيلية أو الانضمام إليها، والتنصيص على حق المؤسسات الفنية في تأسيس تجمعات مهنية أو الانضمام إليها
- تحديد كيفية ومقتضيات تنظيم المفاوضة الجماعية، وكيفية تفعيل مبدأ النقابات والمنظمات المهنية الأكثر تمثيلية، من خلال نص تنظيمي.
- جواز قيام موظفي الإدارات العمومية والجماعات الترابية المؤسسات العمومية بإنجاز الأعمال الفنية لحسابهم الخاص أو لفائدة الغير مقابل دخل إضافي. على أن لا تعتبر الأجور والتعويضات المترتبة عن ذلك جمعا بين أجرتين. ويمكن للموظف المعني أن يطلب الاستفادة من رخصة إدارية لا تتعدى مدتها 15 يوما كل ستة أشهر قابلة للتجديد مرة واحدة. ويخضع العامل الفني المنتمي إلى هذه الفئة لاقتطاع من الأجر يوجه لتمويل أنظمة الحماية الاجتماعية لشغيلة القطاع الفني.
- إلزام الدولة بالاستمرار في المساهمة في تمويل التعاضدية الوطنية للفنانين إلى حين إحداث أنظمة الحماية الاجتماعية المشار إليها هذا القانون.

خاتمة

هذه إطلالة موجزة على فلسفة ومضمون النص القانوني المتعلق بالفنان والمهن الفنية، الذي كان نتيجة جهود متضافرة لمختلف الأطراف المعنية بإخراج هذا القانون.

ويحتاج ورش تنزيل القانون بإصدار النصوص التنظيمية التي تترجم مبادئه ومقتضياته إلى إجراءات عملية ومؤسساتية يستفيد منها القطاع الفني والعاملون فيه والاقتصاد الوطني وتنمية المجتمع.

هوامش وإحالات:

1- Théliol Mylène. Le Service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques, clef de voûte de la politique patrimoniale française au Maroc sous la résidence de Lyautey (1912-1925). In: Outre-mers, tome 98, n°370-371, 1er semestre 2011. Lecontact colonial dans l'empire français : XIXe-XXe siècles. pp. 185-193; doi :https://doi.org/10.3406/outre.2011.4545 https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2011_num_98_370_4545

2 - وقد كان طاقم تلك الإدارة يتكون أساسا من فنانين تشكيليين ومصممين للمجال ومهندسين معماريين تم استقدامهم من فرنسا أو من الجزائر التي كانت آنذاك مستعمرة فرنسية منذ ثمانين عاما.

3 - تم توقيع عقد الحماية بتاريخ 30 مارس 1912، ونشرت النسخة العربية لهذا الظهير الموقع يوم 26 نونبر 1912 في العدد الثاني للجريدة الرسمية باللغة العربية الصادر بتاريخ 16 ماي 1913. أما النسخة الفرنسية فقد صدرت في العدد الخامس من الصيغة الفرنسية للجريدة الرسمة الصادر بتاريخ 29 نونبر 2012.

4 - ورد في ديباجة الظهير ما يلي: "نظرا للمصالح العمومية الراجعة للاعتناء بالتحافظ على الاثارات القديمة المتعلقة بتواريخ مملكتنا السعيدة والأشياء التحفية العتيقة التي تزداد المملكة بها حسنا ورونقا، أصدرنا بحول الله وقوته وشامل يمنه ومنته ما يأتي"

5 - قارن ما ورد في في المادة الثالثة من الفصل الأول من الظهير: "ثالثا، اما العقارات التي ستبين في الظهائر وهي من أملاك المخزن مثل خراب المدن والمدارس والقبب القديمة والحصون والأسوار... الخ" (راجع نص الظهير في المصدر المشار إليه في هامش سابق).

6 - يتعلق الأمر في الواقع بظهيرين أحدهما صدر في النسخة الفرنسية للجريدة الرسمية باللغة الفرنسية موقع بتاريخ 23 يونيو 1916 وعنوانه: ظهير بحماية الأعمال الأدبية والفنية بمنطقة الحماية الفرنسية من المملكة الشريفة؛ والثاني صدر في النسخة العربية من الجريدة الرسمية ، وهو أمر بتنفيذ الظهير الأول مؤرخ ب 23 يونيو 2016.

7 - راجع: محمد الأزهر: حقوق المؤلف في القانون المغربي ، دراسة مقارنة، الملكية الأدبية والفنية، الدار البيضاء، 1994، ص40 – 41.

مخرجون وتجارب في المسرح المغربي المعاصر

إصدار جديد للمسرحي المغربي عبد الجبار خمران

محمد سيف

كتاب "مخرجون وتجارب في المسرح المغربي" الإصدار الجديد للمسرحي عبد الجبار خمران ضمن سلسلة منشورات الفوانيس المسرحية العدد[3]، يسلط الضوء على أعمال وتجارب مجموعة من المخرجين المغاربة الذين حققوا من خلال أعمالهم المسرحية نوعا من التراكم الفني الذي لا يمكن الوقوف أمامه أو عنده بنوع من اللامبالاة، لا سيما أن ما حققه هؤلاء المخرجون الذين يتطرق إليهم هذا الكتاب بالبحث والدراسة طوال مسيرتهم الفنية، يشكل امتدادا نوعيا لما سبقه من تجارب المعلمين المغاربة الأوائل، أمثال " الطيب الصديقي، عبد الصمد دينيه، فريد بنمبارك، عبد الواحد عوزري، عبد اللطيف الدشراوي..."

إنه بلا شك امتداد مختلف في حمولاته الجمالية والمعرفية التي لم تصغ أوتطيع بالضرورة النص وإملاءاته الصارمة، وذلك من خلال تفكيك النص وتقديم عروض تعتمد في كليتها على فنون الأداء بكل أشكالها التعبيرية ووسائطها البصرية والتشكيلية والكوريغرافية، التي اتخذت من اللعب مادة أساسية في مخاطبة المتفرج ودعوته للاشتراك في العرض ليس كمتلقي ساكن وإنما فعال من دونه لا تكتمل العملية المسرحية، لأن الغرض من النظرة التفكيكية ألا تؤدي هذه الأخيرة، إلى عروض، هي نفسها مفككة. وإن طريقة تجديد المسرح تعتمد بالدرجة الأولى، على إعادة استثمار الخشبة كممارسة وليس فقط كمكان للعرض. وهذا ما لمسناه في تجارب الكثير من المخرجين المغاربة الجدد، الذين استطاعوا أن يفجروا الخشبة، من منظور دمقرطة اللعب، مع الأفق اليوتوبي بلا شك، في عروضهم التي أكدت على قيمة المشاركة أكثر من قيمة العرض نفسه. وذلك بخلقهم معنى لعروضهم من خلال الوسائل الموسيقية والثقافة العامة.

بلا شك ان الكتاب موضوع حديثنا لم يتناول جميع تجارب المخرجين المغاربة، واقتصر على مجموعة من المبدعين الذين شهدت لهم الحركة المسرحية المغربية حضورا بارزا ومتنوعا على جميع الأصعدة الفنية، من تأليف، وتكيف وإخراج وسينوغرافيا، وكتابة ركحية. ويقر عبد الجبار خمران معد الكتاب، بأن هناك أسماء وتجارب تتوفر فيها المعايير المذكورة أو بعضا منها، إلا أن حيز الكتاب لا يسمح بإدراج كل الأسماء وكل التجارب طي كتاب واحد، لهذا لجأ إلى تقديم نماذج معينة، في أفق أن يكون هناك جزء ثان وثالث يستطيعان أن يشملا الأسماء والتجارب الفنية الأخرى.

قدم لكتاب "مخرجون وتجارب.. في المسرح المغربي المعاصر" قيدوم المسرحيين المغاربة ومؤسس الدرس المسرحي برحاب الجامعة المغربية الدكتور حسن المنيعي، بأسلوب علمي شيق وموجز من خلال تسليطه الضوء على تاريخ فن الإخراج المسرحي في المغرب، والذي لم ينفصل من حيث الشكل والمضمون عن تأثره بتاريخ الإخراج المسرحي الأوربي وسياقاته التاريخية، وذلك في نطاق " ما حققه المسرح المغربي منذ نشأته، من إنجازات تعكس علاقة الفرجة بمرجعياتها الثقافية والسياسية. وكذا رصد عملية تأثر المسرح المغربي بالمسرح في الوطن العربي، الذي لم يبلغ هو نفسه مرحلة النضج الفني آنذاك، (خصوصا على مستوى "الوعي الجمالي"، الذي يساعد المخرج على تأويل النص فوق الخشبة)، من خلال حديثه عن تجارب معظم الفرق المسرحية إبان الحماية، التي كانت تمارس مسرحا نضاليا "هاويا"، كان الهدف منه تحسيس الجمهور بوطأة الاحتلال الأجنبي، وبترسيخ

القيم الوطنية الأصيلة لمقاومته.

لهذا اعتمد المسرح في هذه المرحلة كما – يقول الدكتور حسن المنيعي – على تقديم عروض تعطي الأولوية للملفوظ السياسي اللغوي. وهذا ما أدى إلى طرح مشكلة اللغة التي يجب التعامل بها مع المتلقي "عربية فصيحة أم لغة عامية ؟".

وعلى ضوء ذلك ظل الإخراج المسرحي في العديد من التجارب المسرحية المغربية الاحترافية منها والهاوية، يعتمد على النص كمتن أدبي، وكركيزة أساسية للقراءة الركحية، مشيدا ببعض الاختراقات التي قام بها كل من المرحوم " محمد تيمد"، في توظيفاته لكل ما هو سمعي / بصري وكوريغرافي، خالفت في شكلها ومضمونها ما هو سائد آنذاك : (الشيء الذي دفع النقاد إلى اعتباره رائدا للتجريب في مسرح الهواة)، والطيب الصديقي وتعامله مع التراث العربي. وقد قاده هذا التعامل، مثلما يقول المنيعي، إلى إعداد فرجات تستمد صيغتها من مفهوم "الفن الشامل" الذي نقف على أصوله في تنظيرات "ريشار فاغنر" (...) الذي يفرض توحد عدة فنون لإنتاج الحدث المسرحي".

وهذا بحد ذاته ما أثر وغذى تجارب خريجي "المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي" في تسعينيات القرن الفائت، على مستوى التجريب وجعلهم يطرقون أساليب وأشكال متنوعة اتسمت في كليتها تقريبا بجماليات خاصة انعكست في فن السينوغرافيا، والصورة ولغة الجسد، وانشغلت بالدرجة الأساس بفن الأداء، وعلاقته بالمتفرج الذي يعتبر سيد الحفل وملكه الأوحد في النهاية.

لقد اشتمل الكتاب على مقالات ودراسات نقدية لجأ كتابها إلى مناهج نقدية ومعرفية متنوعة في تناولهم

للمنتوج الإبداعي الفني المغربي، حيث كرس كل كاتب من الكتاب دراسته على واحد من المخرجين الذين اختلفت رؤاهم ومقارباتهم لفن الإخراج، وتنوعت طريقة تعاملهم مع فن المسرحة وانعكاسها على المتفرج وسياقاته الثقافية.

من بين الأسماء التي اختارها معد الكتاب في المرحلة الأولى لمشروعه :

تجربة بوسرحان الزيتوني التي استقرئها د.محمد لعزيز / تجربة إبراهيم الهنائي تناولها قلم د. محمد زهير / مغامرة نعيمة زيطان ومسرح الأكواريوم تناولها د.رشيد أمحجور / عبد المجيد الهواس من خلال عرض "شجر مر" من تنسيب السرد إلى كونية العرض، بقلم د. محمد أبو العلا / حسن هموش .. ثنائية الفرجة ومسار فرقة تانسيفت، بقلم عبد اللطيف فردوس / بوسلهام الضعيف .. مسرح المفارقة الجمالية والصدمة الحسية بقلم د. محمد أمنصور / المسرح الشعبي في تجربة مسعود بوحسين: د.رشيد منتصر / جواد السنني.. محطات في مسار إبداعي وثقافي : يوسف العرقوبي / نلعب للفنون.. مسار فرقة وتجارب مخرجين: د. طارق الربح / أمين ناسور ومسرح الوسط أو مسرح " البين بين": عبد الإله بن هدار.

نلاحظ أن الغاية من هذا الكتاب بالدرجة الأولى، هو تعريف المتتبع والمهتم بالشأن المسرحي المغربي والعربي، بمجموعة من التجارب المسرحية المغربية، التي حملت مشعل التجديد والمواصلة في آن واحد، وذلك من خلال مقارباتهم الإبداعية المتنوعة والثرية التي توزعت بين ثلاثة أجيال تداخلت منجزاتها الفنية زمنيا وتقاطعت جماليا في تشكيل المشهد المسرحي المغربي. حيث قام معد الكتاب الفنان عبد الجبار خمران، باستكتاب مجموعة من النقاد والباحثين المسرحيين حول تجارب بعض المخرجين الذين قام باختيارهم، كمرحلة أولى لمشروعة الذي يفترض أن يتواصل في كتب أخرى، إيمانا منه بضرورة تدوين مذكرات الإخراج المسرحي، وتحليلها واستقرائها بالطريقة التي تليق بعمل المخرجين وانشغالاتهم، انطلاقا من اختيار النص أو المادة الدرامية وتمريرها إلى الخشبة لتعرض أمام الجمهور، بعد عملية اختيار الممثلين، والرؤية الإخراجية وحلولها ومقترحات الجمالية، وكيفية تعاملها مع السينوغرافيا والإنارة ومصممي الأزياء... الخ. ويستمد كتاب "مخرجون وتجارب.. في المسرح المغربي المعاصر" أهميته بالدرجة الأولى، من فقر وخلو المكتبة العربية من هذا النوع من القراءات المستفيضة التي لا تشبه بالضرورة المقالات الصحفية السريعة، والحوارات المقتضبة مع فريق العمل أو المشرفين عليه..

حيث نلاحظ من خلال قراءتنا للكتاب، أن هناك رحلة بحث وتقصي للمسارات الفنية، التي لم تركز فقط على العرض ومفرداته الفرجوية، وإنما أيضا على ثقافة البروفة وعلى العمل الجماعي ومعطياته الجدلية، وأيضا على الكتابة الدراماتورجية التي ترافق المراحل الأولى للعمل المسرحي ونهاية التحضيرات له وتؤسس لعلاقته بالمتفرج.

معرض «أيادي النور» في حاضرة الأنوار

محمد الشيكر

شهدت مدينة الرباط بين 6 و27 أبريل 2019 تظاهرة فنية كبرى تمثلت في المعرض التشكيلي الوطني الذي نظمته النقابة المغربية للفنانين التشكيليين المحترفين، تحت الرعاية السامية لصاحب الجلالة الملك محمد السادس، بكل من القاعة الوطنية باب الرواح، ورواق محمد الفاسي ونوبليز غاليري .

المعرض الوطني: الحدث والمنجز

شارك في المعرض الوطني الذي يحمل وسم "أيادي النور" ستة وثمانون فنانا وفنانة من المغرب، يمثلون أجيالا وحساسيات تشكيلية مختلفة، ويمتحون من سجلات وبراديغمات بصرية بالغة الغنى والتنوع؛ تتواشج عبرها الرؤى التشخيصية والتجريدية، الانطباعية والتعبيرية، وتعانق من خلالها جماليات الحروفية فن المنمنمة، وشعرية التجريد الهندسي وبلاغة الغنائية التجريدية، كما تصطف فيها الإنشاءات إلى جانب رتل اللوحات المسندية، في عناق فني بديع ومبهج لعين الرائي.

أراد المنظمون للمعرض الوطني، الموسوم بـ "أيادي النور"، أن يكون حدثا فارقا وانعطافة مضيئة في صيرورة تطور المنجز التشكيلي المغربي، وأن يكون عبوره الفني مؤثرا

ولافتا، شأنه في ذلك شأن تجارب فنية جماعية سالفة، مثل تجربة جامع الفناء ومجموعة البيضاء و تجربة خمسين سنة من التشكيل المغربي وما إليها؛ يقول الفنان سيدي محمد الإدريسي المنصوري، رئيس النقابة المغربية للفنانين التشكيليين المحترفين، في تحديده للخطوط الفارقة لتجربة "أيادي النور" التشكيلية بأنها تظاهرة وطنية تطمح إلى أن تكون محطة إبداعية "تنتسب إلى الذاكرة البصرية الوطنية التي تأتلف لتختلف في نسيج بصري متناغم"، بيد أنها لا تزعم لنفسها صفة الإطلاقية والاستيفاء والشمولية، وفي هذا السياق يؤكد نقيب الفنانين التشكيليين المحترفين قائلا : "إننا لا نزعم لأنفسنا أننا نتغيا، عبر هذه الفعالية التشكيلية الوطنية، القيام برصد حصري لكافة التجارب البصرية التي يحبل بها مشهدنا التشكيلي الراهن، وذلك لاعتبارين اثنين أحدهما كمي والثاني كيفي أو نوعي". فعلى الصعيد الكمي ليس بمقدور أي معرض فني وطني أن يطال، كما يؤكد سيدي محمد المنصوري الإدريسي، "جميع مواهب الوطن وكفاءاته، وعلى المستوى الكيفي سيكون من باب التوهم الاعتقاد بأن أية تظاهرة، أيا كان مداها، بإمكانها أن تسع جميع التجارب الإبداعية بسائر تلاوينها ".

والحق، أن كل تظاهرة تشكيلية وطنية تملك معياريتها في ذاتها، وفي التيمة الفنية والجمالية التي تتخذ منها عنوانا ناظما وفيصلا فاصلا. لهذا، فمن الطبيعي أن تنبري داخلها تجارب بعينها وتتوارى تجارب أخرى، وتحضر فيها أسماء وتغيب أسماء سواها.

وبالمثل، وبموجب المعيارية المتسقة التي استوت عليها تجربة "أيادي النور" التشكيلية الوطنية، حضرت أسماء فنية مغربية، وغابت أسماء أخرى. إلا أن هذا الاصطفاء المعياري لم يمس مصداقية التجربة وحجيتها في شيء، وإنما أسبغ عليها القوة والوجاهة والاتساق. وهذا ما أكده السيد وزير الثقافة والاتصال الدكتور محمد الأعرج نفسه، الذي بصم بحضوره افتتاح المعرض التشكيلي الوطني وصاحبه وعضده في سائر سيروراته، حيث قال: "إن أكبر رابح في هذا المقام، هو المشهد التشكيلي المغربي المكون من جيل الرواد وجيل المخضرمين، والذي تعزز بكفاءات ومواهب شابة ستضيف لا محالة ملامح جميلة للفن التشكيلي الوطني". ولعل فرادة تجربة "أيادي النور"، إنما تكمن كما يقول

السيد الوزير، في كلمته التصديرية لكتاب الفني للمعرض، في أنها تجربة "تشهد على بوادر وتباشير غد واعد وأفق مفتوح على الابتكار والتجديد"، فضلا عن أنها تساوق مشروع الرباط عاصمة الأنوار وتبرز، بوضوح، مساهمة الفنانين التشكيليين المغاربة في الاحتفاء بالنور، والتمسك بقيم الحداثة من خلال تنوع حساسياته الجمالية وتعدد أسانيده ومرجعياته.

الكتاب الفني للمعرض: موضوعة "أيادي النور"

حرصا منها على فرادة المعرض التشكيلي الوطني "أيادي النور"، لم تكتف النقابة المغربية للفنانين التشكيليين المحترفين بإعداد كاتالوغ فني، بل أصدرت، بحسب ما تقتضيه الأعراف في مثل هذه المناسبات الفنية المائزة، كتابا فنيا بديعا، عهدت فيه بديباجة النص التأسيسي وتحبيره إلى الباحث الجمالي د.محمد الشيكر، وأوكلت ترجمته إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية ، لكل من الكاتبين عبد الكريم القصري ومحمد قنور.

في تصاد مع تيمة المعرض الوطني، وانطلاقا من شعاره الفني الناظم يؤكد د.محمد الشيكر، بأن أيدي الفنانين، وهي تشكل الأحجام وتعيد إنشاء المواد وتطوّع الأشكال والخطوط والكتل وتطلق بلاغة الألوان من إسارها، لا تنفك عن فيزياء النور، بل إن "عالم التصويرالصباغي، في نظره، ينهض على ريطوريقا النور والعتمة، ويتكئ على جدل الظل والضوء". ومعرض "أيادي النور" إنما يتغيا ، في نظره، أن يكون ملتقى فنيا باذخا لأياد تشكيلية مبدعة؛ مطمحها تأسيس إستيتيقا النور، عبر الضلوع في "تحويل الخامات وإضاءة العتمان اللامرئية، ورَوْحَنَة الحسي، وتجريد المحسوس، والقبض على الظلال المتفلتة"، أياد مبدعة، خلاّقة تمثل مشارب فنية مختلفة، وتنِمُّ عن تجارب جمالية متمايزة لها مفرداتها البصرية المخصوصة، وبلاغتها الكروماتية المميزة، ووعيها الإستيتيقي الخاص. وعلى هذا النحو، تطمح تجربة "أيادي النور"، وهي تنطلق من مدينة الرباط التي أعلنها جلالة الملك، مدينة للأنوار، وحاضرة للثقافة، أن تؤسس ميثاقا جماليا للتشكيل، وأن تنقل مفاعيل هذا الميثاق وبروتوكولاته التنويرية إلى حواضر أخرى من المغرب الثقافي المضيء، وذلك بغية تكريس قيم الأنوار وإثيقا التنوير.

المفكر محمد سبيلا و ماهية الأنوار

في تفاعل وتصاد مع تيمة المعرض الوطني وفكرته الثاوية، نظمت النقابة المغربية للفنانين التشكيليين المحترفين، يوم 19 أبريل، لقاء فكريا مفتوحا مع الفيلسوف المغربي المتميز الدكتور محمد سبيلا، حول سؤال الأنوار، ماهية وامتدادا، وتحديداً وتأصيلاً.

استهل اللقاء سيدي محمد المنصوري الإدريسي بكلمة ترحيبية كشف فيها المقصد الثاوي من وراء عقد اللقاء واختياره المقصود في تعالق مع روح المعرض الوطني، ملمعا في ذات السياق إلى الجدل الجمالي الذي يثيره مفهوم النور في حقول الفن، والذي لا ينفك في نفس الوقت عن محمولاته الإثيقية والفلسفية. وفي تنسيقه للقاء أشار د.محمد الشيكر إلى الغنى البوليسيمي لمفهوم النور/

الأنوار واستغراق معانيه لحقول دلالية ومجالات تداولية شديدة الاختلاف، تتراوح بين الحقيقة والمجاز، وبين معنى النور في دلالته الفيزيائية وبين أبعاده الكنائية الدالة على نور العقل في مقابل دياجير الجهل وظلمات التعصب والتخلف والتطرف. وفي عرضه البيداغوجي العميق حول ماهية الأنوار، عرج المفكر محمد سبيلا على مختلف الدلالات الفيزيائية والثيوصوفية والفلسفية التي يحيل عليها المفهوم. وتوقف بصورة خاصة عند الأبعاد الاستعارية لمفهوم الأنوار في الفلسفة الحديثة، والتي تتبأر نواتها الدلالية حول مُدخلات البراديغم الحداثي من قبيل مفاهيم العقل والنقد والتقدم والحرية والمواطنة والتسامح ووحدة النوع البشري. واعتبر الفيلسوف محمد سبيلا أن مفهوم الأنوار قد وظف منذ متم القرن السابع ضدا على هيمنة النسقين الثيوقراطي والاستبدادي، واقترن بتوظيف العقل وإعمال النقد، بصورة مستقلة عن طغيان السلطتين الروحية والزمانية. ولإبراز هذه الحمولة النقدية لفلسفة الأنوار توقف الدكتور محمد سبيلا عند نماذج غربية تنتسب إلى سلالة الفكر التنويري المؤسس من عيار روسو وفولتير وكوندورسيه ومونتيسكيو وكانط. من غير أن يفوته الإلماع إلى مطاعن الفكر الأنواري وإبراز معايبه ومناحيه السلبية التي شدد عليها الرومانسيون وأساطين حلقة فرانكفورت والإيكولوجيون وغيرهم. وفي معرض حديثه عن علاقة العرب بالأنوار، ألمع المفكر محمد سبيلا أن الفكر التنويري العربي مازال يمانع التقليدانية وينازل الفكر الظلامي، على صعد مختلفة، وعلى نحو محتشم. ولئن كان عبد الله العروي، في نظره، يمثل أنموذج الفيلسوف التنويري المغربي العربي، فهناك تعبيرات عربية أخرى أعلنت بدورها انتسابها إلى ماهية الأنوار كالحساسيات النسوية والأقليات والحركات الحقوقية والمدنية، لكنها تجد نفسها، إزاء الأصوليات الصاعدة وحركات التطرف المتناسلة، محكومة بدور الممانعة والمقاومة أحيانا والارتكاس أحيانا أخرى. وفي نهاية اللقاء الفكري المائز الذي حضره جمهور نوعي غفير سلَّمَ الفنان الانطباعي المعروف لحبيب المسفر هدية فنية للمفكر محمد سبيلا، كانت عبارة عن لوحة تشكيلية من إبداعه.

محبة السينما وإدمان الأمل في الدورة الفضية من مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط

وزير الثقافة والاتصال يعلن أول قانون للصناعة السينمائية في المغرب

مخلص الصغير

لمعت فعاليات الدورة الفضية من مهرجان تطوان الدولي لسينما البحر الأبيض المتوسط، نهاية شهر مارس الماضي، بحضور نجوم وصناع السينما المتوسطية وجمهورها. وقد توج الفيلم الإيطالي «إدمان الأمل» للمخرج إدواردو دي أنخيليس بالجائزة الكبرى للمهرجان، بينما كانت الجائزة الكبرى للفيلم الوثائقي من نصيب المخرجة المصرية أمل رمسيس عن فيلمها الجديد «تأتون من بعيد».

قانون السينما

افتتح وزير الثقافة والاتصال الدورة الأخيرة من مهرجان تطوان السينمائي، وهو يعلن من المسرح الكبير لسينما إسبانيول عن "إصدار أول قانون للصناعات السينمائية في المغرب، من شأنه أن يرقى بالسينما المغربة، وأن يمنحها إشعاعا عالميا. مثلما تحقق المهرجانات السينمائية هذا الإشعاع، وفي مقدمتها مهرجان تطوان لسينما البحر الأبيض المتوسط، باعتباره من أعرق المهرجانات الوطنية والمتوسطية". وذهب الوزير إلى أن "المهرجانات السينمائية، وفي مقدمتها مهرجان تطوان، لا تمنح الجاذبية للسينما الوطنية فقط، بل وحتى للسينما المتوسطية والدولية". وكرم حفل الافتتاح الممثل المغربي محمد الشوبي، بينما أعطى رئيس لجنة تحكيم الفيلم الطويل الإيطالي روبيرطو ماتشيوتا انطلاقة المسابقات الرسمية للمهرجان، الذي شهد منافسة جمالية بين 12 فيلم روائي طويل و12 فيلم وثائقي، مع عرض العشرات من الأفلام السينمائية الشيقة، في فقرة التكريمات وفقرة استعادة، التي احتفت بالأفلام المغربية التي سبق لها التتويج بجوائز مهرجان تطوان، بمناسبة الدورة الفضية، وأفلام السينما الفلسطينية التي حلت ضيفة على هذه الدورة، إلى جانب أفلام الأطفال التي عرضت على مدى سبعة أيام، في مسرح سينما إسبانيول وسينما أبنيدا وقاعة المعهد الفرنسي بالمدينة.

تتويج الأمل

في حفل الاختتام، وبعد تكريم كبير للمخرج الإسباني الشهير لويس منيارو، سيتم الإعلان عن الأفلام المتوجة بجوائز المهرجان. وكما توج الفيلم الإيطالي "إدمان الأمل" بجائزة تمودة الذهبية للمهرجان، فقد توجت الممثلة الإيطالية بينا توركو بجائزة أحسن دور نسائي عن دورها في هذا الفيلم، بينما فاز الممثل الفلسطيني زياد بكري بجائزة أحسن دور رجالي عن فيلم "مفك" للمخرج الفلسطيني بسام جرباوي. أما جائزة عز الدين مدور للعمل الأول، لقد آلت للفيلم الفلسطيني "مفك"، بينما نال الفيلم التركي الفرنسي "سيبل" للمخرجين كاكلا زنسيرسي وغيوم جيوفاني جائزة لجنة التحكيم الخاصة، التي تحمل اسم المخرج المغربي الراحل محمد الركاب. بينما نوهت لجنة التحكيم بالفيلم الإسباني "بلا نهاية" للأخوين سيزار وخوصي إستيبان أليندا، مثلما نوهت اللجنة بالممثلة المغربية صونيا عكاشة عن بطولتها في الفيلم المغربي "الميمات الثلاثة" لمخرجه سعد الشرايبي.

وعادت جائزة النقد، التي تحمل اسم الراحل "مصطفى المسناوي، لفيلم "إدمان الأمل"، أيضا، الذي حاز على إعجاب السينمائيين المتوسطيين وإجماع نقاد وخبراء السينما في حوض البحر الأبيض المتوسط.

وتوج فيلم "تأتون من بعيد" للمصرية أمل رمسيس بالجائزة الكبرى للفيلم الوثائقي، بينما حاز الفيلم الفرنسي "فوستوك 20" لمخرجته إليزابيث سيلفيرو على جائزة لجنة التحكيم الخاصة. فيما عادت جائزة العمل الأول للمخرج الإسباني كاستينييراس غابيغو إيفان عن فيلمه الجديد "انحراف مسار".

وليس من قبيل المصادفة أن تتفق الأفلام المتوجة على معانقة الحلم، وأن يتسلح أبطالها بالأمل في مواجهة قسوة الحياة وفجائعها في الفضاء المتوسطي، من هجرات وحروب وفقر واضطهاد ومعاناة. أفلام اتفقت على "إدمان الأمل" كما هو عنوان الفيلم الإيطالي، القادم من الشمال المتوسطي، ليتوج بثلاث جوائز في مهرجان تطوان، بينما توج الفيلم الفلسطيني "مفك" بجائزتين في هذه الدورة، وهو بشخص، بحس فني مفرط، واحدة من أكبر الآلام الإنسانية في جنوب المتوسط، كما تعكسها القضية الفلسطينية، وكما تنعكس القضية على تفاصيل الحياة اليومية للأفراد المعتقلين والمضطهدين، والمتشبثين، رغم كل شيء، بالأمل.

السينما الفلسطينية

ومن السينمات المتشبثة بالأمل سينما فلسطين، التي حلت ضيفة على الدورة الأخيرة من مهرجان تطوان، الذي شهد عرض عشرات الأفلام الفلسطينية التي أنتجت منذ الستينيات وإلى اليوم. بينما انعقد لقاء خاص عن "السينما الفلسطينية في مختلف أحوالها"، احتضنها مركز تطوان للفن الحديث، ضمن البرنامج الثقافي للمهرجان. وقد اتفق المخرج الفلسطيني مؤيد عليان ومعه المخرجة الفلسطينية ديمة أبو غوش والسينمائية الفلسطينية رفيا حسين عريضي، ومعهم الكاتب والإعلامي المغربي ياسين عدنان، على أن السينما في فلسطين كثيرا ما تعترضها حواجز هي مطالبة بتحديها وتجاوزها دائما. كما ذهب المتدخلون إلى أن الخصوصية الفلسطينية إنما فرضت على السينما في فلسطين مجموعة مضاعفة من المشاكل، بدءا بمشكل التمويل، وهاجس الاحتلال، وصعوبة الإنتاج والتصوير على الأرض، فضلا عن صعوبة جمع الطاقم الفلسطيني في مكان واحد، بسبب اختلاف بطائق هويتهم، إلى جانب الشركاء الأوروبيين في الفيلم. هذا إلى جانب مشاكل تتعلق بالإمكانيات والبنيات التحتية من الاستوديوهات إلى دور السينما. والخلاصة أن 80 إلى 90 في المائة من الأفلام هي من إنتاج مشترك. بينما يقتصر حضور الفلسطينيين على كتاب السيناريو والممثلين والمخرجين. كما يرى المتدخلون أن السينما في هذا البلد العربي تظل مشدودة إلى القضية "القضية الفلسطينية"، ومثقلة بآلامها وتاريخيها وصراعاتها اليومية. والأمر نفسه بالنسبة إلى الجمهور وأفق انتظاره، حيث تبقى التوقعات من الفيلم الفلسطيني أكبر من إمكانيات الفيلم الواحد. سوى أن كل هذه الحواجز والإكراهات لم تمنع السينمائيين الفلسطينيين من تقديم رسالتم للعالم عبر فن السينما، كما لم يمنع الأفلام الفلسطينية من الحضور

في مهرجانات دولية، مع تخصيص فقرات خاصة بهذه السينما، على غرار مهرجان تطوان، الذي احتفى بالسينما الفلسطينية في دورته الفضية.

محبة السينما

إذا كانت الفلسفة هي محبة الحكمة، فإن السينفيليا هي "محبة السينما". انطلاقا من هذه المقارنة/ المقاربة أمكن القول إن من يحب السينما هو عاشق للصور، في مقابل محب الحكمة "الفيلسوف" الذي يعشق الأفكار المجردة، ويهتم بصناعة المفاهيم.

في هذه الدورة من مهرجان تطوان، التف نقاد واكاديميون حول مائدة مستديرة عن "السينفيليا في الفضاء المتوسطي"، وهم يناقشون السينفيليا من مستوى الشغف والانهمام بالسينما إلى مراحل موالية يرقى فيها السينفيلي إلى مستوى قراءة الأفلام وتحليلها وتقديم رؤى ووجهات نظر بصددها. ففي أزمنة سينمائية سابقة، وفي فضائنا المتوسطي، شماله وجنوبه، كنا أمام مجتمع سينفيلي، يتعاطى الأفلام نفسها، في القاعات السينمائية، ثم يخوض بصددها نقاشات مدوية في الأندية السينمائية وغيرها. هذا إلى جانب المهرجانات السينمائية التي ظلت تمد محبي السينما برصيد وافر من الأفلام السينمائية الجديدة سنة تلو أخرى.

واليوم، باستثناء هذه المهرجانات، ومنها مهرجان تطوان، حاضن السينفيليين المغاربة مذ الثمانينيات، تراجع مجمع السينفيليين، وتراجع معه التفكير الجماعي في السينما. لتتحول السينفيليا إلى شأن فردي، خاصة مع وسائط التواصل الجديدة التي باتت تفرض علينا التفكير في سينفيليا جديدة، كما انتهت إلى ذلك الجلسة المتوسطية الخاصة التي تحدث فيها السينفيليون عن تجاربهم ومذاهبهم في التعلق بالسينما ومحبتها. كما أجمع المتدخلون في هذه الجلسة على أن محبة السينما شعور متحول يشهد تطورا متواصلا، وهو يلخص علاقة مختلف الأجيال بالفن السابع، ويعكس كيفية تصورهم لمكانة السينما ضمن الأجناس الإبداعية.

ولما كانت السينما امرأة، فقد جرت وقائع الندوة الكبرى للمهرجان حول موضوع "السينما بصيغة المؤنث"، بمشاركة خبيرات السينما المتوسطية والباحثين في أسئلتها الجمالية والنوعية، وهم يؤكدون أن هنالك حصارا ظاهرا وخفيا على حضور المرأة في السينما، سواء خلف الكاميرا أم أمامها، بل وفي مختلف المهن السينمائية. وبرغم بعض مظاهر الانفراج في علاقة المرأة بالسينما، واستمرار الخطابات التي تبعث على الاطمئنان، فإن "ما يمنح للمرأة باليد اليمنى، ينزع منها باليد اليسرى"، حسب الخبيرة الفرنسية بريجيت رولي، وهي تورد معطيات وأرقاما وإحصائيات تدل على الحضور "المحتشم" لمرأة في المجال السينمائي، على مستوى التكوين في معاهد السينما، وفي المهرجانات، وعلى مستوى الميزانيات التي تحصل عليها المخرجات النساء لتصوير أفلامهن. تتفق معها في ذلك السينمائية والأنثروبولوجية أيتين مولتو ساراي، والمر نفسه مع الجامعية الإسبانية ديليا بارا، وهي تنبهنا إلى أن ثمة خللا ما في المجال السينمائي، يجعل حضور المرأة حضورا باهتا لا يعكس قدرات النساء وكفاءاتهن. وهو ما يتجلى في انسحاب عدد كبير من النساء من هذا المجال وتعاطيهن مهنا أخرى، رغم تكوينهن السينمائي ومسارهن الدراسي في هذا الاتجاه. واقع يرى الباحث المغربي موليم العروسي أنه لا يرتفع عن صورة المرأة وحضورها في مختلف المجلات الإبداعية، ويتضاعف أكثر في الدول المتوسطية الثالثية، يؤكد مسير الجلسة الناقد شرف الدين ماجدولين.

ومثلما تتحدى فلسطين سينمائيا، لتنتج أفلاما وحياة ممكنة على الأرض، وكما تتحدى المرأة لتنتج أفلاما سينمائية، يواصل السينمائيون المتوسطيون إصرارهم على الأمل، يقينا منهم أن السينما هي الفضاء الذي يسع الجميع، ويلتقي فيه الجميع، ويهيمن فيه الضياء على الظلام، مثلما تفعل الأفلام حين تضيء قاعة من القاعات السينمائية. كذلك، يصر مرهجان تطوان على اختراع المستقبل، منذ انطلاقته الأولى في ربيع 1985، وإلى دورته الفضية، من خلال برنامج يومي خاص بالأطفال، احتضنته سينما إسبانيول، بحضور آلاف الأطفال عشاق السينما، باعتبارهم المؤتمنين على مستقبل السينما وسينما المستقبل في المغرب.

المهرجان الوطني للفيلـم في دورته 20

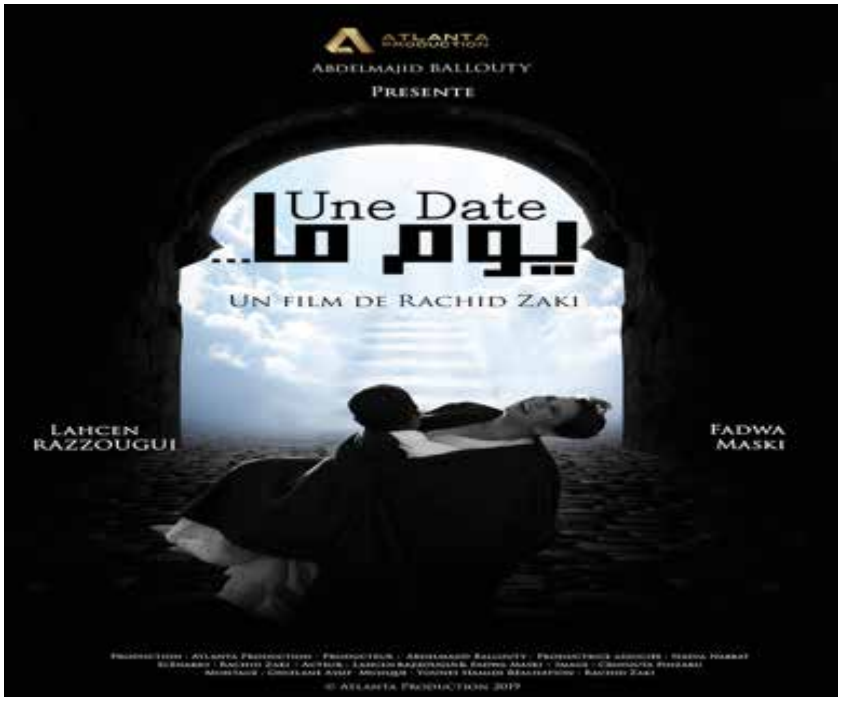
السـينما المغربيـة بوجهين

سليمان الحقيوي

لأسباب مختلفة لم تكن انتظارات جمهور المهرجان الوطني للفيلم بمدينة طنجة (الذي امتد من يوم 1 إلى 9 مارس 2019) كبيرة؛ فمن هذه الأسباب ما هو مرتبط بالتّجربة التي يؤكد تكرارها اقتران الجودة والجدّية بأفلام قليلة، وأسباب أخرى تمثلت في غياب أسماء بعض المخرجين المكرّسين أو الشباب من اللّذين خلقوا الحدث في الدّورات السابقة. لكن الدّورة الاخيرة رغم هذا التخوف الاستباقي، احتفظت لنفسها بالوهج اللاّزم، وبمفاجئات جعلتها تبدّد جزء من هذه التخمينات من جهة، وتؤكّد بعضها من جهة ثانية.

للعام الثاني على التوالي يختار منظّمو المهرجان الوطني للفيلم أن ينطلق مع مطلع شهر مارس وليس شهر فبراير كما جرت العادة. حيث كان الجمهور مع موعد خاص وهو عرض فيلم الافتتاح "أحداث بلا دلالة" (1974) لمخرجه مصطفى الدرقاوي في عرض أوّل بالمغرب بعد ترميم نسخته التي عرضت ضمن الدورة 69 من مهرجان برلين، وهو العرض الذي عاد بالذاكرة السينمائية 45 سنة إلى فضاء الدار البيضاء، الفيلم الذي تم إنتاجه بجهود ذاتية لجيل من الحالمين بالتغيير، لكنّه تعرّض للمنع من طرف الرقابة فظلّ محجوبا عن الجمهور، باستثناء عروض محدودة، حتى عادت إليه الحياة الآن. ورغم فرحة الجميع باستعادة إحدى تحف السينما المغربية، فلم تخف الكثير من الأسئلة المقلقة عن مصير أفلام أخرى تحتاج إلى الترميم وعدم جدّية الجهات الوصية في استعادتها وترميمها، خصوصا وأن هذه المبادرات تأتي دائما من مؤسسات أجنبية. عرف يوم الافتتاح أيضا تكريم الممثلة المغربية زهور السليماني التي استطاعت عبر عقود أن تكتب اسمها في ذاكرة السينما المغربية من خلال ظهورها في أعمال كثيرة منها: "الزفت" للراحل الطيب الصديقي، مرورا ب"الطفولة المغتصبة"، وسارق الأحلام"، و"عبروا في صمت"، و"قصة حب"، و"فيها الملحة والسكر وما بغاتش تموت" ...

أمّا المسابقة الرّسمية للفيلم الطويل فقد عرفت عرض 15 فيلما تم انتقائها من بين 29 فيلما قُدّمت



(22 فيلما روائيا و7 أفلام وثائقية) من طرف لجنة ترأسها عمر بلخمار وكان في عضويتها كل من صباح بنداوود وأحمد الحسني وجيهان بوكرين. وهكذا شاهد جمهور المهرجان قائمة أفلام تضم: "عاشوراء" للمخرج طلال السلهامي، وهلا مدريد، "فيسكا بارصا" لعبد الإله الجوهري، و"أنديكو" لسلمى بركاش، و"جمال عفينة" لياسين ماركو ماروكو، و"مباركة" لمحمد زين الدين، و"الميمات الثلاث قصة ناقصة" لسعد الشرايبي، و"دقات القدر" لمحمد اليونسي، و"مواسم العطش" لحميد الزوغي، و"نذيرة" لكمال كمال، و"صوفيا" لمريم بنمبارك، و"الانتفاضة الأخيرة" لجيلالي فرحاتي، و"سنة عند الفرنسيين" لعبد الفتاح الروام، و"طفح الكيل" لمحسن البصري. وشريطين وثائقيين هما: "حياة مجاورة للموت" لحسن مجيد و"نبض الأبطال" لهند بنصاري.

وقد أثارت عروض المسابقة الرّسمية الكثير من الأسئلة بعضها كان مباشرا عبر فقرة المناقشات التي تعقب العروض، وبعضها انتقل إلى وسائل الإعلام ووسائل التواصل الاجتماعي، ومن الأسئلة الكثيرة التي طرحتها هذه الدورة، ما يهم لغة الحوار في السينما المغربية، فنصف الأفلام المعروضة اختار الفرنسية لغة لحواره، فمن الآراء من اعتبر أن الأمر لا يخدم السينما المغربية على اعتبار أنّ المتلقي مغربي، بينما لغة الأفلام تقدّم الانطباع بأن المهرجان صار فرنسيا، وعلى جانب آخر هناك من اعتبر لغة الحوار جزء من التصوّر العام لخلق المعنى في الفيلم، وعلى المخرج أن يكون واعيا بهذا الأمر فيكون من حقّه اختيار اللغة التي تكون أنسب للتعبير عن القصّة، لا أن يكون اختيارها غير واع بوظيفتها.

كما جمعت المسابقة الرسمية للفيلم الطويل بين أفلام سبقها صيتها، بعد مشاركتها في مهرجانات دولية مثلما هو الحال مع «صوفيا»، الذي فاز بجائزة السيناريو في مهرجان كان فئة نظرة ما، أو أفلام مثل: «طفح الكيل»، و«جمال عفينة» ... التي شاركت في مهرجان مراكش، وفيلم «نذيرة» الذي عرض في المسابقة الرسمية لمهرجان سينما المؤلف. كما تعرّف الجمهور على أفلام أخرى في عرضها الأوّل لكنها لفتت انتباه الجمهور والنقاد على حد سواء.

أمّا لجنة الانتقاء الخاصة بالفيلم القصير والتي ترأسها المخرج محمد مفتكر فضمّت في عضويتها كلاّ من جيهان البحار وعبد الحق نجيب وطارق خلامي، واختارت 15 فيلما من بين 33 شريطا تقدّم بها أصحابها، وهكذا فقد ضمت المسابقة الرّسمية الخاصّة بالأفلام القصيرة، أفلام: ("قلق" لعلي بنجلون، و"مرشحون للانتحار" لحمزة عاطفي، و"فلاش باك" للخضر الحمداوي، و"الزنزانة" لربيع الجوهري، و"الشانطي" لمحمد أوماعي، و"أغنية البجعة" ليزيد القاديري، و"الفولار" لشاكر أشهبار، و"أبناء الرمال" للغالي كريميش، و"إم كا إس 86" لإدريس الروخ، و"الدم الأبيض" لبوبكر رفيق، و"سفسطة" لعبدو المسناوي، و"يوم ما" لرشيد زكي، و"حياة الأميرة" لفيصل الحليمي، و"ورق" لعبد الكبير الركاكنة، و"ياسمينة" لعلي الصميلي و"كلير كاهن".

وبمجرّد إعلان لائحة الأفلام القصيرة، لاحظ الجميع أن ممثلين معروفين وقفوا خلف كاميرا عدد من الأفلام: ظاهرة المخرج/الممثل، وبعد العروض كان الكلّ يشكو ضعف مستوى الأفلام القصيرة المشاركة، حتى أنّ مدير المركز السينمائي المغربي صارم الفاسي الفهري ، قال عقب تقديم الحصيلة السينمائية المغربية أن مستوى الأفلام القصيرة لا يجعلنا نطمئن لمستوى مخرجينا في المستقبل !

وعرف حفل توزيع الجوائز، نتائج متوقّعة وأخرى مفاجئة فقد حاز الفيلم الوثائقي "نبض الأبطال" لمخرجته هند بن صاري بالجائزة الكبرى للفيلم الطويل، فقد تتبّعت في شريطها قصّة البطل العالمي عز الدين النويري الذي مثّل المغرب في محافل دولية في رمي الجلّة فئة ذوي الاحتياجات الخاصة، وصولا إلى ريو دي جانيرو سنة 2016، الرّجل الذي عاند الإصابة والضغوط وحصل على ميدالية ذهبية أولمبية، لكن الوزارة الوصية لم تفِ بوعدها له ولزملائه بمنحهم مناصب تضمن لهم أجرا وكرامة. وعادت جائزة لجنة التحكيم وجائزة الإخراج لمحمد زين الدين عن فيلم "امباركة". وحاز فيلم "جمال عفينة" لياسين ماركو ماروكو على كل من جائزة الموسيقى التصويرية وجائزة التصوير وجائزة السيناريو وجائزة العمل الأوّل. وفازت هند بن صاري بجائزة المونتاج أيضا عن فيلمها "نبض الأبطال". أما جائزة الصوت فقد حظي بها كمال كمال عن فيلمه "نذيرة"، وعادت جائزة الإنتاج للمياء الشرايبي عن فيلمي "عاشوراء" و"طفح الكيل"، ومنحت لجنة التحكيم تنويها خاص لفيلم "مواسم العطش" لعبد الحميد الزوغي. كما أعلنت اللجنة عن منح جائزة أفضل دور نسائي لفاطمة عاطف عن دورها في فيلم "امباركة"، وجائزة أفضل دور رجالي للمهدي العروبي عن فيلم "امباركة" أيضا، وجائزة ثاني دور نسائي للطيفة أزليف عن دورها في فيلم "مواسم العطش" وجائزة ثاني دور رجالي لرشيد مصطفى عن دوره في فيلم "طفح الكيل".

وفيما يخصّ الجائزة الكبرى للفيلم القصير فقد عادت لفيلم"أبناء الرمال" لمخرجه الغالي اكريمش، وذهبت جائزة أحسن سيناريو لحمزة عاطفي عن فيلم "مرشحون للانتحار"، وعادت الجائزة الخاصة للجنة التحكيم لكلير كاهين وعلي الصميلي عن فيلم "ياسمينة"، وتم منح تنويه خاص لفيلمي"قلق" و"أغنية البجعة" ليزيد القادري. ولم تتفق اختيارات لجنتي النقد والأندية السينمائية مع الاختيارات السابقة، فقد تطابقت اختياراتهما على فيلم "نذيرة" لكمال كمال كأفضل فيلم طويل، و"أغنية البجعة" كأفضل فيلم قصير، مع منح لجنة النقد تنويها خاصا لفيلم "جمال عفينة" لياسين ماركو ماروكو.

ورغم كلّ التفاصيل السابقة، فالمسابقة الرسمية للفيلم الطويل، أكّدت تنوعا في الأساليب والرؤى، واختلافا في استعادة القصص والتعبير عنها، لكن الكثير من الأفلام لم تستطع إخفاء ضعف جانب الكتابة فيها. أمّا سؤال الفيلم القصير في المغرب فلا زال يكبر مع كلّ دورة ولم نخرج بعد من إطار اعتبار الفيلم القصير مجرّد تمرين للمرور إلى الفيلم الطويل.

الدورة 13 من المنتدى الدولي للأشرطة المرسومة بتطوان

تحت الرعاية السامية لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره اللّه، انعقدت بمدينة تطوان، وعلى مدى خمسة أيام، فعاليات الدورة الثالثة عشرة من المنتدى الدولي للأشرطة المرسومة، من 23 إلى 27 أبريل 2019.

وقد انعقدت هذه الدورة بتنظيم من وزارة الثقافة والاتصال، والمعهد الوطني للفنون الجميلة لتطوان وجمعية شوف وبمتابعة كريمة من معالي السيد وزير الثقافة والاتصال الدكتور محمد الأعرج، الذي أعلن في افتتاح المنتدى عن الرقي به، ابتداء من السنة المقبلة، إلى معرض دولي كبير للأشرطة المرسومة، بمناسبة مرور 20 سنة على إحداث شعبة الأشرطة المرسومة في المعهد الوطني للفنون الجميلة. وهي التظاهرة الأولى من نوعها في بلادنا، وقد انطلقت منذ ربيع 2004، بعد مرور عقدين على إحداث شعبة الأشرطة المرسومة في المعهد الوطني للفنون الجميلة. هذا المعهد العريق الذي تَعْتَدُّ به وزارة الثقافة والاتصال، وتعتبره جسرا للانفتاح على الفنون التشكيلية، وعلى فن الأشرطة المرسومة، ومبدعي هذا الفن عبر العالم

وانطلق المنتدى بتكريم أربعة من أعلام وعلامات الفن التشكيلي في المغرب، (المرحوم محمد شبع والإعلامي المتميز بلعيد بوميد وأستاذي المعهد محمد العربي بودريسة وعبد السلام نوار) مثلما حل الفنان دوني لارو ضيف شرف على هذه الدورة. كما شهد حفل الافتتاح توقيع اتفاقيتي شركة، الأولى مع المدرسة العليا ببفنون "سان لوك" ببروكسيل، والثانية مع المديرية الإقليمية لوزارة التربية الوطنية.

وشهدت الدورة الحالية من المنتدى مشاركة 195 من فناني الأشرطة المرسومة والنقاد والباحثين والناشرين وعموم المتدخلين في الصناعات المرتبطة بالفن التاسع. كما عرف المنتدى تنظيم ثلاث ندوات كبرى، وعددا من المعارض والورشات والمحترفات، في قرية الأشرطة المرسومة، بفضاءات المعهد الوطني للفنون الجميلة، وفي مركز تطوان للفن الحديث وفي المركز الثقافي الإسباني (معهد سيرفانطيس).

وأجمع المشاركون في فعاليات هذه الدورة على أهمية حضور فن الأشرطة المرسومة في المنظومة التعليمية والتواصلية المعاصرة، باعتبار الفن التاسع فنا من فنون التعلم أيضا، ومقترحا جماليا إقامة الحوار وإدامة التواصل الإنساني الخلاق. كما شَدَّدَ المشاركون على أهمية النهوض بفن الأشرطة المرسومة في عرض القارة الإفريقية، وواجب دعم الشبكة الإفريقية للأشرطة المرسومة، عبر خلق تصور جديد، ورؤية استراتيجية متقدمة، انطلاقا من "المعرض الدولي" المقبل، هنا في تطوان، وعبر تشبيك مختلف مهرجانات الفن التاسع في إفريقيا، مع تبني جيل جديد من مبادرات التعاون والتنسيق فيما بينها.

وشاركت في الدورة الحالية من المنتدى 17 دولة تمثل ثلاث قارات، وهي القارة الإفريقية والقارة الأوروبية والقارة الآسيوية، كما قام نحو 5000 تلميذا بزيارات مؤطرة لفضاءات وأروقة وورشات المنتدى، وهم يمثلون أزيد من 30 مؤسسة تعليمية عمومية وخاصة، مع تمثيلية وازنة لمؤسسات تعليمية تنتمي إلى العالم القروي.

وجرى توزيع عشرات الجوائز ضمن المسابقات الرسمية للدورة، مع تتويج عدد من الفنانين والمبدعين الشباب، مع إقامة معارض للمواهب الشابة والمبدعة في مجال الأشرطة المرسومة.

خمسة أيام جمعت صُناع وعشاق الفن التاسع، هنا في تطوان، وفي قرية الأشرطة المرسومة، من خلال ورشات ولقاءات وندوات ومعارض ونقاشات جادة هدافة، مبدعة وممتعة، عميقة وأنيقة، أكدت أن فن الأشرطة المرسومة هو فن مفعم بالحياة والحركة والحكاية والصورة، وهو فن يجعل المتلقي أكثر تعلقا بالحياة، وأكثر ارتباطا بالإبداع الذي يحثنا على الأمل، وعلى معانقة المستقبل.

محاور العدد المقبل :

ستخصص محاور العدد المقبل الذي سيصدر شهر شتنبر 2019، للمواضيع التالية:

❖ ملف: مبدعات المغرب، تجارب ورؤى.

شروط النشر في مجلة "الفنون"

تهيب هيئة تحرير مجلة "الفنون" بكل النقاد والباحثين والفنانين المغاربة، الى اغناء المجلة بالمواد التي يرغبون في نشرها، مع التركيز على مختلف التعبيرات الفنية والإبداعية الفكرية والثقافية منها في مجالات السينما، فن الفيديو والإنترنت، اغاني المجموعات، الأشعار، الموسيقى، الرقص، التشكيل، المعارض والمتاحف، الصورة الفوتغرافية، المسرح وفنون الفرجة، الفلكلور وفنون أداء العروض والرقصات، الزربية المغربية، الحلي، اللباس، الوشم، الرسوم، النقوش والزخارف في الفنون الحرفية التقليدية، العملة، الاواني، الهندسة، العمران، النحت، الاثار والحفريات، الثقافة الشعبية وطقوس الاحتفالات، التقاليد وأشكال التعبيرات الشفوية.

1 يُشترط في المقالات والدراسات المرسلة إلى مجلة "فنون" ما يلي:

❖ أن تتسم بالجدة والموضوعية والانسجام مع طبيعة المجلة ومجالات اختصاصها كما هي محددة في بلاغ وزارة الثقافة والاتصال ـ قطاع الثقافة.

❖ ألا تكون منشورة من قبل، ورقياً أو إلكترونياً، وألا تكون مرشحة للنشر في الوقت نفسه في وسائل نشر أخرى.

❖ ألا تكون جزءا من كتاب منشور.

❖ أن تكون مكتوبة بلغة عربية سليمة.

❖ المتابعات والقراءة في كتاب يجب أن لا تقل على 1000 كلمة.

❖ ترفق المساهمات المقترحة للنشر بصور ذات جودة عالية.

❖ ألا تزيد عن 2500 كلمة مرقونة إلكترونيا بصيغة Word، وتبعث إلى البريد الالكتروني التالي: revuealfonoun@gmail.com

2 يتم إخضاع جميع المقالات والدراسات الواردة على المجلة للبث في نشرها.

3 يخضع ترتيب مواد المجلة عند النشر لاعتبارات تقنية وفنية.

4 تحتفظ هيئة التحرير بحق إجراء تعديلات في الصياغة التحريرية للمواد المقدمة، حسب مقتضيات النشر، على ألا تؤثر هذه التعديلات في محتوى النص وبنيته العامة.

5 تحتفظ هيئة التحرير بصلاحية نشر المساهمة المعتمدة من قبلها في العدد الذي تراه مناسب.

6 المواد التي ترسل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نُشرت أم لم تنشر، والمجلة غير ملزمة بتبرير عدم النشر.

7 ترفق المساهمات المقترحة للنشر، بصورة وبسيرة مختصرة للكاتب.

8 يُمنح كتّاب المواد المنشورة في المجلة تعويضات مالية، وفق النظام المعمول به في وزارة الثقافة والاتصال ـ قطاع الثقافة.

الأبواب الرئيسية لمجلة الفنون ومحتويات كل عدد

1 مقالات ودراسات معززة بصور فوتوغرافية مناسبة.

2 حوار العدد.

3 وثيقة العدد: عبارة عن صور أو نصوص لم يسبق نشرها.

4 المكتبة الفنية.

5 تغطية بالنص والصورة لتظاهرات ذات صلة بالفنون البصرية.

6 رقصات شعبية ومعاصرة: روبورتاجات بالصور، مع إمكانية اعتماد نصوص نقدية حول شكل محدد من الرقصات والأهازيج الشعبية (فولكلور) أو تجربة (كوريغرافية) معاصرة.

7 بورتريه: عن فنان (ة) مغربي (ة).

8 فن العيش: الطبخ، اللباس، الحلي، التزيين... الخ.

9 التشريع الفني : مداخل ومفاهيم قانونية متعلقة بالفنون.

10 معالم وماثر فنية...

11 متابعات :لأحداث فنية بارزة خلال الثلاثة أشهر السابقة عن كل عدد.

الفنون
مجلة دورية مغربية
تصدرها وزارة الثقافة والاتصال قطاع الثقافة
السلسلة الجديدة، العدد الثاني - ماي 2019

مسرحية مسقط آدم لمحمد تيمد

وثيقة العدد

وفقًا لثقافة الاعتراف بجهود الرواد في مجالات الفنون، أخذت مجلة «الفنون» - الصادرة عن وزارة الاتصال والثقافة - على عاتقها نشر أعمال بعضهم ضمن وثيقة العدد. الاختيار هاته المرة وقع على محمد تيمد، رائد المسرح التجريبي، وعلى مسرحيته «مسقط آدم».

تعدّ التجربة المسرحية لمحمد تيمد ببعدها الفني والإنساني جديرة باهتمام الباحثين المنكبين على دراسة وتحليل تاريخ التحولات الفرجوية بالمغرب. فهو المصنف إبداعه خارج الأنماط المتداولة، والمقترن إنتاجه الفكري وانخراطه في فنه بعمق قلّ نظيره. وليد مدينة فاس العالمة سنة 1939 حيث نهل من علمها بالقرويين، إلى أن بزغ خطه الثقافي والفني النابع من عمق انشغالات مجتمعه والذي توج بانضمامه الى ثلة الكتاب الحاملين لمشروع ثقافي باتحاد كتاب المغرب سنة 1989.

عرف محمد تيمد فنانًا متفردًا بتجربته في مجال الفن المسرحي، مثيرًا في تصوراته الجمالية، مستفزًّا وثائرًا على النمطية، لأنه من بين المنتمين إلى جيل قدّم من خلال مسرحه صورة من صور رفضه لجميع أشكال الهيمنة والاستبداد الفكري.

شكّل تيمد مدرسة مسرحية انخرط فيها الشباب من مجايليه، ونهلوا من معينها الذي يتساوق فيه العبثي بالواقعية السوداوية والتراجيكوميديا. ترك للريبرتوار المسرحي المغربي أعمالا رائدة، يحفظها تاريخ الأفكار الفنية في صحيفة الذاكرة المسرحية خاصة منها الهاوية، حيث كانت تحتل أعماله الواجهة الاعلامية والثقافية والفنية في زمن غير بعيد، ولا زالت الى يومنا هذا.

ارتكزت بنية أعمال تيمد الإبداعية على الدراماتورجيا بقواعدها التقنية والفنية العالية، وحضور هذا البعد مهيمن إلى حد أن بصمته الإبداعية تبدو جلية لمن اراد الاشتغال على نصوصه المسرحية، وتسهل له مأمورية التنزيل الركحي انطلاقا من رؤية سينوغرافية جلية الملامح يخطها في جل مسرحياته.

أصّل محمد تيمد للمسرح المغربي، وفي الآن نفسه سجّل انفتاحه كهاوٍ، كما كان يحلو له أن يقول عن المسرح الغربي بمختلف توجهاته الجمالية. لكنه ظل في تجاربه المتعددة دائم البحث عن إيجاد قالب مسرحي مغربي لا يتآكل وهو ينزوي في الاغداق في الخصوصية. لذلك، ظلّ ينهل من المدارس المسرحية غربية. وهو ما شكل وزن مشروعه التجريبي الجاد والهادف إلى استنبات ممارسة مسرحية رائدة ومتفردة.

في مسرحيته «مسقط آدم» التي هي في الأصل اسم معركة، يستشف القارئ بنية حوارية متمردة ولغة مسرحية غير كلاسيكية في تركيبتها، حيث برع في كتابة هذا النص الدرامي كغيره بلمسة المخرج الخبير الذي يتفنن في استعمال تقنيات الخشبة والمتمكن من عوالم السينوغرافيا، انطلاقا من ثنائية تحوّل الانارة والظلمة التي تختزل خبايا الأداء الدرامي الذي يعكس انشطارية نفسية الشخوص المؤدية للأدوار داخل القصر الامبراطوري حيث تدور الاحداث. هي ذاتها التي تراكم المعاناة والتجاذب بين ميول الهوى وأداء الواجب داخل حرمة قصر الملك وفي حضرة زوجاته والجواري في عالم تتجاذبه الدسائس والمصالح والرغبة الجامحة في الحفاظ على مواقع السلطة.

كما يلاحظ القارئ أننا بصدد مسرحية قائمة اركانها على صور متلاحقة مكتوبة بحنكة وبواقعية فاضحة يشكل فيها عنصر كشف كواليس عالم السلطة أهم العناصر التي تحرك الأحداث، وفق رؤية يستحضر فيها الكاتب أفق انتظار المتلقي بقناعاته الأيديولوجية والثقافية والاقتصادية.

لقد وقع اختيارنا في مجلة «الفنون» على هذا العمل الذي يعد من بين أهم مسرحيات محمد تيمد لأنه يشكل نموذجا لمسرح المغايرة الأقرب في هذا النص بالذات الى نفس شكسبير في مسرحيته «الملك لير». فهو المجسد لصورة الباحث المجدد الذي بصم مساره بالتجريب كعماد لمشروعه الفني وبصم به مسارا درءًا لتجاوز السطحية التي تفرغ الاعمال المسرحية من جوهرها. لِمَ لا وهو ابن مسرح الهواة البار الذي حافظ طيلة مساره الحافل بالإبداع على التنقيب على الجديد عبر الريبرتوار العالمي برؤية توفيقية تنهل من جوهر التراث المحلي برؤية ثائرة على المتداول.

بخطى حثيثة، صنع محمد تيمد لنفسه مكانة مميزة في تاريخ المسرح المغربي والعربي، جعلته يتبوأ مركز الصدارة في صفوف المجددين من الهواة بإجماع جل الباحثين في مجال الفن الرابع.

فوزية البيض

مديرة نشر مجلة «الفنون»

1 في مكان ما بقصر امبراطوري بابلي الملكة رقم 1 مع جاريتها في اضطراب وقلق

الجارية 1: هوني عليك يا مولاتي... فأنا أعرف الرجال جيدا.

الملكة 1: لست أدري ما الذي يعجبه فيهما؟

2 تخرجان خلف الكواليس من جهة وتدخل الملكة رقم 2 من الجهة المقابلة

الجارية 2: المسألة ليست مسألة إعجاب يا مولاتي

الملكة 2: وماذا عساها تكون؟ مسألة عطر

الجارية 2: أنت أصغر منهما وأنضر يا مولاتي وليست في حاجة إلى عطر فرائحة بشرتك ندية وأريجها فاتن (تتشمم وتتنهد)

الملكة 2: كفى... لسنا الآن في وقت المزاح.

3 تخرجان خلف الكواليس من جهة ثانية لتدخل الملكة رقم 3 وجارتاها من الناحية الأخرى

الملكة 3: أنا لن أستطيع الصبر أكثر سوف أكتب إلى والدي... هو لا يعلم عن أبي إلا ما له علاقة بالسياسة أراه لطيفا معه هادئا في حديثه هو لم ير غضبه قط حين يتعلق الأمر بإحدى بناته السبع وخصوصا مع أزواجهن... فمرة أقسم أن يغير خريطة هرقل وفعل ففصل أعلى الأرض عن أسفلها أنا ابنة استور النافخ في السور والذي ستعود إليه الأمور... (تصيح) أناور

الجاريتان 3/4: هدئي من روعك مولاتي لا يستحق الأمر كل هذه الندبة

لجارية 4: هل أغني لمولاتي اغنيتها المفضلة؟

الملكة 3: أريد أن أعرف ما الذي قدمته له ابنة النعمان والبدوي راعي الجمال ولا ابنة تاتار الوحش

الجارية 3: غني لها غني

الملكة 3: لا أريد غناء الآن

الجارية 4: إنها أغنية جديدة... (تبدأ في الغناء بالبابلية).

4 يخرجن من جهة وتدخل الملكة 1 وجاريتها من الباب الآخر.

الملكة 1: حتى الغناء إذا أردت الاستماع إليه كان علي أن استسمحها في جاريتها كي تغني لي.

الجارية 1: لم أعرف يا مولاتي أنك تحبين الغناء والا....

الملكة 1: وإلا ماذا؟ تكلمي

الجارية 1: أنا أحسن الغناء يا مولاتي لكنني...

الملكة 1: لكنك...

الجارية 1: أخاف...

الملكة 1: تخافين...؟

5 تخرجان من جهة وقد بدأت تغني لها بالعربية تدخل الملكة 2 وجاريتها

الجارية 2: أخاف إذا علم اسيادي بجودة غنائي أن يكثر بيعي وشرائي بين الرجال طمعا في ارتفاع ثمني، فإذا سترت أمري غنيت لمولاتي كل ليلة عند الفجر.

الملكة 2: ولماذا عند الفجر؟

الجارية 2: لينسجم النور مع الصوت.

الملكة 2: أتعرفين تارسا إنني أفكر في الهرب... ولكنني أخشى أن يهاجم مملكة والدي بجنوده أو يحرض عليه بعض الجيران الطامعين في ملكه.

الجارية 2: هناك حل آخر (تكلمها في أذنها).

6 تضحكان وتخرجان تدخل الملكة 1 وجاريتها

الملكة 1: تعبت من المشي.

الجارية 1: لنسترح إذن قليلا

الملكة 1: أما أن لك صوتا جميلا بالفعل ولقد أعجبني... هلا اسمعتني الأغنية مرة أخرى

الجارية 1: هنا لا أقدر يا مولاتي.

الملكة 1: نحن بعيدتان عن الأنظار في هذا المكان... فأنت تعلمي أن لا أحد يمر من هنا غير الإمبراطور ونحن.

الجارية 1: لكن الصوت يخترق الفضاء يا مولاتي وقد تحمله السماء إلى آذان عشاقه فيهبون في اتجاهه من كل حدب وصوب.

الملكة 1: أقول لك لن يسمعك أو يراك أحد هيا أرجوك انسيني هموم الضرتين

الجارية 1: (تغني).

7 يبدو الوزير في الخلف وهو ينصت إليها ويستلذ ذلك ويتعجب.
الملكة 1 وجاريتها تخرجان يتقدم الوزير من الجمهور.

الوزير: يا له من صوت... ما سمعت في حياتي أعذب ولا أرق منه.... آه لو كنت أستطيع الحصول على هذه الجارية... سوف أتبعهما...

8 يخرج فتدخل الملكة 3 وجاريتاها 3-4.

الجارية 3: أظن أن حال مولاتي اليوم أحسن... فلقد رأيتُ الإمبراطور يخرج من عندك صباحا منهوك الأعصاب.

الملكة 3: لقد كانت ليلة كسرت على جسمه كل أثاث الغرفة.

الجارية 3: ذلك ما أنهكه إذن...

الملكة 3: وانهكني معه

9 يخرجن من جهة يدخل الإمبراطور محمولا على بياص وكل جسمه تقريبا معصب ومضمض وخلفه الوزير

الوزير: ضعاه هنا

الحمالان: (يضعان البياص ويخرجان).

الوزير: ما أوامر مولاي؟

الملك: أيعجبك ما أصابني من نصائحك النيرة أنت أيها الخبير بشؤون نصفنا الثاني؟

الوزير: أنا لا أكذب أنه نصفنا الأول وليس الثاني ولكنه يا مولاي نصف مريض

الملك: قل لي بحق الآلهة ألا تشعر برغبة في أن ترى امرأة عارية إلا تشتهيها وقد ارتخى شعرها فوق كتفيها مروراً بنهديها إلى بوطها وقد غطى جميع ظهرها من الخلف؟

الوزير: يقول العرافون يا مولاي الإنسان كلما سما قدره انحطت شهوته ولم تجد لها قيمة في نفسه ذلك هو الملك ابن الإله وهكذا كان أبوك وأنا من اتباعه.

الملك: المهم أنت تربيني.

الوزير: لقد كان ذلك من أجل مصلحتك فلو فعل ابوك مع كل النساء ما فعله مع أمك لما ربيت طفلا ربما كان هو الذي اتحدث إليه أنا الآن

الملك: كفى.

الوزير: ما أوامر مولاي؟

الملك: اغرب عن وجهي يا وزير الشؤم أنا في رخصة مرض

الوزير: (ينحني إلى أن يخرج)

الملك: (يبقى وحيدا) لقد أشبعت جلدي عضا... وقعت فوقي كذئب جائع فوق نعجة (يحاول الحركة فيتألم) مسمومة هي من امرأة... لقد تزوجتها لأجلب السلام إلى شعبي وها أنا أدفع الثمن من جلدي... ومع ذلك فهي جميلة بل كل نسائي جميلات...

الملك: لم يكن علي أن أطيع أوامر ذلك الوزير العجوز.... يا حارس.

الحارس 1: مولاي

الملك: جرعة ماء

الحارس: (يخرج منحنيا)

الملك: (يحاول الجلوس) آه ضلوعي... لقد مزقت عضلاتي... (يتراخى) عندما أخذني أبي إلى مدرسة السلوك العام كنت اسمع أبناء العوام عندما يغض بعضهم بعضا يعير المعضوض العاض (يجلس بسرعة) باد عليك فقر اللحم وكانوا يضحكون، أما أنا فكنت أرى أن كل ذلك بليدا.

11 تدخل الملكة رقم 2 وخلفها الجارية تحمل كوب الماء ويقفان خلفه.

الملكة 2: عظيم أرضنا وعظيمنا

الملك: (يلتفت إليها ثم عنها) أنت...

الملكة 2: لقد فضلت أن أحضر إليك الماء بنفسي

تنطفئ الإنارة وتشعل على الملك والكوب الذي تمد الجارية 2 وعلى رأس الوزير في الخلف.

الوزير: لا تغرنك نظرات الذهب والثانية والنصف... فإذا فعلت لحقت بمن يرحل من العظماء المغتالين... مرها بأن تشرب.

يختفي رأس الوزير وتشتعل الإنارة عامة

الملك: (يأخذ الكوب ينظر إليه ثم إلى الجارية ويسأل الملكة) أأنت التي ملأته أم جاريتك هذه؟

الملكة 2: الحقيقة انني لم املأه لا أنا ولا جاريتي

الملك: ومن هذا المشارك؟

الملكة 2: إنه....

الملك: تكلمي قولي من؟

الملكة 2: (تنظر إلى الجارية) إنه... إنه الوزير يا سيدي

الملك: (يقفز من فوق البياص إلى الأرض ويطوف بها)

تعود الإنارة على رأس الوزير والملك قد أخذ ينظر إلى الكوب في يده

الوزير: لا تصدقها... تذكر أن في جوف الأفعى تسلل إبليس إلى الجنة ليخرج أبو الإنسان منها... أأمرها بالشرب... إنها تشعر بأنني وراء قمعك لها وتريد أن تنتقم أنت لا تعرف الآن كم امرأة تعشقك وكل أزواجهن مخبولون في حبهن فلا يتصرفون إلا بما يردن، تذكر انطوانيط وامرأة العزيز وهيلين وكيلوبترا... تذكر.

12 تعود الإنارة عامة

الملك: (تمتد يد الملك بالكوب من فم الملكة 2 التي تفتح فاها فيبقى الكأس قريبا لحظة ثم يلتفت نحو الجمهور محتفظا بوضعيته) إنها تختبر مشاعري بعد أن اكتشفت خديعتها... (يلتفت إليها) لا تعتقدي أنني لا أستطيع سأفرغ أقول لك سوف أفرغ.

الملكة 2: أنت لم تسألني لماذا جئت إليك

الملك: لاشك أن جواسيسك أخبروك بما حدث لي مع ضرتك فجئت تتحسسين التشفي

الملكة 2: (إلى الجارية) انصرفي يا حور.

الجارية 2: أمر مولاتي

الملكة 2: (تأخذ الكوب من يد الملك) حور...

الجارية 2: (تعود)

الملكة 2: (تشرب الكوب دفعة واحدة) خذي الكوب معك إلى المطبخ.

الجارية 2: (كأنها قد تفاهمت معها على شيء) تأخذ الكأس وتنسحب.

الملكة 2: ها نحن لوحدنا معا... يا عزيزي.

الملك: (تجلس على البياص)

الملكة 2: (تقترب منه) ماذا تريد؟ قل لي وأنا أنفذ كل طلباتك ثديي صرتي إستي.. فخذي او حتى... لا يعاف العسل يا عزيز (تقترب أكثر) أرجوك أنا عرف إنك قوي وتستطيع فماذا بك... (تقترب وتعانقه) أرجوك عزيزي المس وجهي وضع يديك على صدري.

الملك: (يستسلم ثم يثور) اللعنة عليه فيما تسبب لي لقد بات يسكنني التناقض.. لكن ما العمل (إلى الملكة 2) تنانيا... كفى (يقف) كفى لا يمكن أن يرى في الرجل الضعيف

الملكة 2: ماذا بك؟

الملك: اخرجي من هنا (يزيل ضمادة ويطارد بها الملكة) اذهبي... اذهبي...

13 هنا يدخل الوزير وتخرج الملكة 2

الوزير: هون عليك يا مولاي لقد خرجت..

الملك: وانت ما الذي جاء بك في هذا الوقت؟

الوزير: أنسيت يا مولاي؟

الملك: (كأنه تذكر للتو) آه... هيا بنا اذن.

الوزير: (مشيرا إلى هيأة الملك) بهذا اللباس يا مولاي؟

الملك: ملكة الضمادات إنها ضمادة خاصة كنسيج ثيابي...

الوزير: ما يراه مولاي اعقل

الملك: هيا بنا..

الاثنان يخرجان
ظلام

يمر ابن الوزير وهو معتوه معوج من اليمين إلى اليسار

14 تشتغل الإنارة على القائد نسيتوس والجارية 1

الجارية 1: (في حذر) انتظر هنا

القائد: هلا أخبرتني عما تريده مولاتك مني

الجارية 1: أليس في قلبها جذور حب يبست أغصانه.

القائد 1: وبعد

الجارية 1: ربما أنعشته هذه الأمطار التي تصب بغزارة في هذه الأيام... انتظر ولا... (كأنها احست برقيب) تطل الكلام... (تذهب)

القائد: (يبقى فزعا محتارا) لقد كانت جميلة صبية عندما سبيتها في معركة مسقط آدم كانت معركة امتزجت فيها النيران بالدم والرماد بالعظام لقد سبيتها وتوقعت أن يقدمها إلى الإمبراطور كمكافأة على نجاح الخطة العسكرية التي هاجمت بها... وكانت فعلا تحبني... ولكنه اختطفها مني وتزوجها...

15 تدخل الملكة 1 وجاريتها.

الملكة 1: وسوف أطلقه لأعود إليك يا أغلى حبيب... (تفتح ذراعيها ولكنه يبقى دون رد فعل إنه مشدوه) أنت تعرف أنني انما قبلت الزواج منه من أجل مصلحة والدي لكي يطلق سراحه ويعيده إلى ملكه.

القائد: والآن...؟

الملكة 1: أنا في حاجة إلى حب حقيقي... أتعرف يا أيها القائد المغوار أنني لم أكن لأنزل عنك بصري في كل المناسبة وذات يوم عندما كنت في مباراة رمي السلاب وانقطع بك الحبل قفزت في مكاني صائحة شيتوس فالتفت إلى الإمبراطور محدقا ثم نادى على الوزير وكلمه في أذنه ولم أفهم ما قاله له إلا بعد أن علمت أنك تحت الحراسة... لقد حاولت زيارتك ولكن لم أستطع.

القائد: لقد كان الحبل مقطوعا... وأظن أن كل ذلك كان من تدبير الوزير الملعون

الملكة 1: في ذلك اليوم افتضح هواي لك.

القائد: لست اصدق هذا التحول

الملكة 1: ليس هناك من تحول ما دمت قد احببتك حبا أزليا.

القائد: أتمنى تصديقك لكنني أخاف.

الملكة 1: حدثيه انت... لقد فقدت كلماتي معناها.. إني مضطربة

الجارية 1: لا أظن أنه لا يصدقك يا مولاتي ولكن المفاجأة تفعل فعلها... هو أيضا لم يجد كلمات تدل على حقيقة مشاعره فاعذريه إذن

القائد: أظن أنك على حق لقد فوجئت.

الجارية 1: ما رأيكما إذن أن تتفقا على موعد آخر تكونان فيه مستعدين للحديث أكثر؟

القائد: أنا موافق.

الجارية 1: وأنت يا مولاتي

الملكة 1: ليكن.. لكن متى .

الجارية: غدا في مثل هذا الوقت... ماذا قلت أيها القائد المغوار؟

القائد: (كأنه يفيق من حلم) نعم موافق... غدا في مثل هذا الوقت... لكن أين؟

الملكة 1: أين؟ هنا

16 تنطفئ الإنارة بغتة ثم تشتعل فيبدو القائد وحده ينتظر قلقا

القائد: ماذا تفعل هنا أيها الأحمق... أهو الحب أم الشهوة... ماذا تقول لو فاجأك الإمبراطور هنا.

17 يدخل الإمبراطور ضاحكا

الملك: سأقول انك تنتظر الملكة

القائد: أنا يا سيدي

الملك: نعم أنت وإلا فما وقوفك هنا... أتعرف أيها القائد ما تفعله النساء بالرجال

القائد: لا يا مولاي

الملك: إنها معركة بلا سلاح والخاسر فيها الرجل دائما ومن كانت مهمته مثلك هي حماية ربوع امبراطوريتي التي لا تغيب عن أطرافها عين شمس.

القائد: نعم يا مولاي ولكنني لا أنتظر الملكة... بل

الملك: بل

القائد: لعلها تريد الخروج إلى القنص

الملك: ولكن اليوم الجمعة وهي عادة تخرج الآحاد وانت تعرف ذلك يا عزيزي شيتوس... المهم تحبك.

القائد: مولاي

الملك: رد

القائد: أنا يا مولاي لست

الملك: أنت لا تدري ومع ذلك فأنت ترغب فيها إنها جميلة... اسمع ما قاله شاعر:

قامت لتظللني من الشمس نفس أعز علي من نفسي
قامت ومن عجب شمس تظللني من الشمس
والشعر ليل أرخى سدوله على بدر يذهب بالحس
مر على صدر من رخام وخصر يطل على كس
يا من لم ير في الغرام بأسا تعال أشكو إليك باسي
فالساق منها قالب السكر والأصابع بالهم يفعلن فعلة النحس
والأصابع أقلام تكتبن بهمي لذة التنفس
والساق منها صفحة انزلاق إلى مغارة البأس
رأسي من رأسها ورأسها مغرق ولا تريد الرأس بالرأس

اسمعت أيها القائد والقصيدة من خمسة آلاف بيت وهي من أطول ما قاله العرب

القائد: إنه الشاعر العربي إذن

الملك: وهل في غير العرب شاعر أقدر على وصف النساء... إنها جميلة إذن وأنت تشتهيها أليس كذلك... كل اتباعي يشتهونها وأنا أملكها ولكني كإمبراطور علي أن أكون أنا قبل أكون شهوتي هيا عد إلى حالتك كرجل سلاح ومقاتل واترك مشاعر الهوى التي تحمل الإنسان إلى أعلى سماوات الخيال ثم تطرح به في فضاءات الضياع والمجهول... ولعلك تعرف كم إمبراطور أفلت شمسه بسبب امرأة وحتى الإله تزوس كاد أن يقع إن لم يكن قد وقع بالفعل.. خذ حذرا أيها القائد... وداعا... أتمنى لك حظا سعيدا وإلى اللقاء بعد ربع ساعة في الاجتماع... ليكن لقاؤك بها حارا فلقد قررت جعلك على رأس الجيش الذي سوف يتوجه لمساندة والدها ضد الثوار...

18 يحييه بيده مخلفا إياه مشدوها

القائد: لقد تأخرت كثيرا... أظن أن وقت الاجتماع قد حان... لابد أنها كانت تسخر مني

الجارية 1: لا تقل هذا يا شيتوس... سيدتي ليست من نوع النساء المريضات بالغرور وتعذيب أفئدة الرجال إنها تقابل ؟؟؟ لقططها الفارسية.

القائد: وما هذا الذي فعلته الآن؟

الجارية 1: احتياط فلقد علمت أن الاجتماع سيكون هنا بأمر من الإمبراطور

القائد: هنا...

الجارية 1: نعم هنا... كما أنها علمت منه أنه سوف يرسلك على رأس الجيش الذي سيساند والدها... وسوف تلحق بك هناك...

القائد: ولكنني... أوف كنت أعرف ذلك... يا للوزير الملعون لأنتفن شعيرات استه (يهم بالذهاب).

الجارية 1: هل لديك رسالة حتى أبلغها.

القائد: موعدنا هنا عند الفجر.

الجارية 1: سنحاول...

القائد: (ينظر إليها ثم ينصرف).

19 هنا يبدو الوزير فجأة

الوزير: ما وراءك يا أيها الحمام الزاجل؟

الجارية 1: أنت... كنت مختبئا كعادتك... ماذا سمعت؟

الوزير: أنا لم اسمع شيئا ولكنني فهمت... ألم يكن وجه القائد معبرا عن كل مشاعر الخوف التردد الخجل.

الجارية 1: هل تستطيع أن تعطي مبررا لكراهيتك للنساء؟

الوزير: ومن قال لك أنني أكره النساء... أنا أكره الإدمان عليهن

الجارية 1: إن ما تسميه أنت إدمانا تسميه النساء فحولة.

الوزير: الفحولة تناسب الأشخاص العاديين وليس العظماء

الجارية 1: وهل أنت من هؤلاء أم من أولئك؟

الوزير: أنا طبعا من البسطاء... لذلك قد أجرؤ على عشق امرأة بسيطة مثلي

الجارية 1: ماذا تعني؟

الوزير: جارية مثلك مثلا...

الجارية 1: وإذا رفضتك...

الوزير: سألح وألح إلى أن أصل

الجارية 1: كلامك شهي... وكلنني أستأذنك فمولاتي بانتظاري (تذهب)

الوزير: سلمي عليها كثيرا.. (بعد ذهاب الجارية) إذن لقد أخبرهن الإمبراطور بأنني أعرضه... افتضح أمرك مع النساء يا رابوز...

20 تدخل الملكة 3

الملكة 3: رابوز... ماذا تفعل هنا أيها الوزير المبجل... ألم تحضر في الاجتماع؟

الوزير: إنه اجتماع عسكري

الملكة 3: آه...

الوزير: ربما لضبط خطة التدخل التي سيقوم بها الجيش لمساندة والدة الملكة «قوريقا».

الملكة 3: هل هاجمها أحد؟

الوزير: أخوك يحرض بعض الثوار وسلحهم ضد والدها

الملكة 3: تقول أخي

الوزير: نعم أخوك يريد الإطاحة بوالدها وزوجك يريد الإبقاء عليه

الملكة 3: ولكن أخي لم يخبرني بشيء

الوزير: إنها أسرار يا مولاتي لا يشرك الملوك فيها أحدا... وها أنت تعلمين فمع من أنت مع أخيك أو مع زوجك.

الملكة 3: زوجي؟ هل أنت تركت لي زوجا... لقد خدعته

الوزير: أنا ...؟ أبدا ....

الملكة 3: أبدا ... أيها المنافق بل وحتى التدخل لا أراه إلا من تخمينك

الوزير: أبدا ... وحق الآلهة... ولكن مولاي الإمبراطور رأى أن الجيش يجب أن يشتغل ويعتبر كالآلة أن طالت مدة توقفها عن العمل صدئت... أو كالرحى أن لم تدر علاها الغبار ونبت فوقها ... الطحالب.

الملكة 3: لقد أصبحت شاعرا أيها المشعوذ

الوزير: من طالت به الحياة يا مولاتي أكسبته تجارب أكثر

الملكة 3: وبتجاربك تحرض رجلا على زوجته وتمنعه من إمتاعها ... أريد فقط أن أعرف غايتك من وراء ذلك.

الوزير: سلامة الدولة واستمرارها يا مولاتي.

الملكة 3: استمرار الدولة أم استمرار الوزير؟

الوزير: لقد اشتغلت مع أب الإمبراطور وجده ولقد ورثت الوزارة عن أجدادي إذ جاء في الصحف الأولى أن جدي كان ممن ساعدوا جد الإمبراطور على الإطاحة بافليكيا وتأسيس الدولة الجديدة... وما ثبت في التاريخ أن كان أحد أجدادي من الخائنين

الملكة 3: وهل كانوا مثلك يتدخلون في حياة أباطرتهم الجنسية؟

الوزير: بلى... ولقد طلب أحد أجدادي مرة من الإمبراطور أن يطلق زوجته ففعل

الملكة 3: ولماذا؟

الوزير: لقد بدأت تتدخل في أمور الدولة... إلى أن أوشكت على القيام بتعيين الحكومة وقواد الجيش

الملكة 3: ولعل جدك خاف على منصبه

الوزير: ربما ...

الملكة 3: هل جربت مرة كيد النساء أيها الحكيم؟

الوزير: في الحقيقة لا .. فأنا لم أتزوج.

الملكة 3: سوف تتزوج إذن... وفي القريب ... (تنصرف)

الوزير: (يبقى لحظة) ماذا عساها أن تفعل... ومع ذلك فلهجتها تبعث على الريبة. (يمر الابن المعتوه بتوقف أمام الجمهور ويقول (أنا) ويخرج).

21 تشتغل الإنارة على الملكة 1 وجاريتها وهي تمشط لها شعرها

الجارية 1: لست أدري لماذا وقع الاختيار علي في هذه المهمة الصعبة

الملكة 1: أنا التي رغبت في ذلك

الجارية 1: مع أن المستفيد لن يكون أنت

الملكة 1: لا واحدة منا ستستفيد، ولكن الذي سوف يخسر كل شيء هو الوزير لأنه سوف يبدو على حقيقته

22 يدخل الملك وكأنه استيقظ من النوم

الجارية 1: صباح الخير يا مولاي

الملك: صباح الخير... (إلى الملكة 1) وأنت ألا تقولين صباح الخير

الملكة 1: صباح الخير.

الملك: هل تستعدين لحفلة؟

الملكة 1: كيف عرفت ذلك؟

الملك: من تزينك

الملكة 1: ذلك أمر لا أرى أن لك به شأناً

الملك: ألست زوجتي؟

الملكة 1: كنت كذلك أما الآن فلا...

الملك: وهل أعرف لماذا؟

الملكة 1: ليس مهما أن تعرف لماذا

الملك: طيب... وأنا سأمنعك من لقائه... بل سوف أسجنه

الملكة 1: من؟

الملك: ذلك الكاتب

الملكة 1: إذا سجنته عشقت غيره فماذا ستفعل كيف تبرر سجنك لكل أفراد حاشيتك

الملك: سوف أسجنهم جميعا ولا يهمني قول قائل

الملكة: مشكلتك أنك تستمع كثيرا إلى نصائح وزيرك

الملك: تلك مهمته وإلا فما قيمة الحكومة

الملكة 1: أرجوك اخرج ودعني أغير ثيابي

الملك: منذ متى تطلبين مني أن أنصرف عن الجسد الجميل هذا؟

الملكة 1: منذ أن أصبحت لا أثير فيك... أي إحساس

الملك: آه فهمت

الملكة 1: إذن، عجّل بتقديم قربان للآلهة على فهمك المتأخر..

الملك: (إلى الجارية) أتسمعين حماقات سيدتك

الجارية 1: نعم يا مولاي

الملك: لقد بلغني أنك تجيدين الغناء

الجارية 1: كذب يا مولاي

الملك: كيف عرفت أنه كذب

الملكة 1: لأنها لا تغني

الملك: ولكنهم أخبروني بأن لها صوتا لا مثيل له في هذا القصر.

الملكة 1: حتى لو كانت فما فائدة الغناء بالنسبة لقلب ميت

الملك: قلبي أنا ميت... أم قلبك

الملكة 1: (تختبئ لتغير ثيابها) اسأل نفسك... أو بالأحرى سل وزيرك... هل سألته مرة لماذا لم يتزوج بعد زوجته الأولى

الملك: بلى

الملكة 1: وماذا كان جوابه؟

الملك: قال إنه يريد أن يتفرغ لأمور الدولة

الملكة 1: ما رأيك إذا قلت لك إنه يعاكس جاريتي

الملك: (إلى الجارية) أنت؟

الجارية 1: (تغض الطرف)

الملك: إنها تهمة خطيرة إذا ثبت عكسها فسوف أنزل بك عقابا ما أنزلته بأحد قبلك.

الملكة 1: ولكن يجب ألا تسأله بل اعطها فرصة لتؤكد لك ذلك.

الملك: ماذا فعل معك؟

الملكة 1: كنت في الحديقة تحت... لا أقدر... مولاتي اسأليه أن يعفيني من الجواب

الملك: بدأت الحديث فأتميه

الجارية 1: أنا لم أقل شيئا يا مولاي ولربما كان ما فعله معي من باب المداعبة واللطف

الملك: أنا أعرف وزيري، إنه يكره المداعبة وخاصة مع النساء

الملكة 1: أرأيت أنك لا تصدق... إذن ما فائدة اخبارك؟

الملك: دعيها تتكلم...

الملكة 1: حسنا... تكلمي... فلا داعي للخجل.

الملك: وبعد تحت شجرة التفاح وجاءك إبليس في جوف الأفعى وأوحى لك بقطف الفاكهة وأطعمت الوزير...

الملكة 1: إذا كنت تريد منها أن تتكلم فاصمت أنت

الملك: سأصمت هيا تكلمي

الجارية 1: قطف تفاحة وقلبها ثم غمزني وقال إنها تشبه أست امرأة جميلة ممتلئة مثلك ثم...

الملك: ثم

الجارية 1: مد يده إلى شعري... فابتعدت عنه.. فرماني بالتفاحة... فلم ألتفت وتابعت جريي وهو من ورائي تعثرت في العشب فوقعت على الأرض فإذا به يقع علي

الملك: هل وقع تلقائيا أم أوقع نفسه؟

الجارية 1: لست أدري يا مولاي

الملك: وبعد؟

الجارية 1: قال لي.... أحبك... زُوريني في داري بالضيعة... أرجوك. وعانقني

الملك: وعانقته

الجارية 1: خفت الفضيحة يا مولاي.... إنه وزيرك

الملك: وزير فعل معك كل هذا الغزل الإباحي

الجارية 1: لم أكن لأقول لولا رغبتكم ورغبة مولاتي

الملك: حسنا... (يهم بالخروج ثم يلتفت إليها) سنرى (يخرج)

الملكة 1: أتعتقدين انه يعشقك دائما

الجارية 1: ألاحظ ذلك في بعض الأحيان خصوصا عندما علم بغنائي.

الملكة 1: إذن الخطة تسير كما رسمنا ولم يبق إلا إقناع الإمبراطور للدخول في اللعبة

الجارية 1: أنا خائفة يا مولاتي... إذا ما اكتشف الأمر

الملكة 1: المهم ألا يكتشفه قبل وقت العملية، لأنه بعد ذلك سيصبح صغيرا كالباعوضة

الجارية 1: أتمنى ذلك

الملكة 1: لن يكون غير ذلك فاطمئني... والآن حان وقت الالتحاق بالأخريات... كوني على استعداد حينما نحتاج إليك (تخرج)

الجارية 1: (تأخذ في تغيير ثيابها وهي تغني)

ظلام

23 تشتغل الإنارة على الملك وقد نام فوق سرير وهو يغط في نومه ويتأوه

تدخل عليه الملكات يجلسن محيطات به وهو يترنح وكأنه في حلم بفعل جنسي ينظرن إليه وهنّ ضاحكات ويتغامزن مشتهيات

تدخل الجاريات الثلاث وإحداهن تعزف على الهارب وهن يتغنين مرددات مع الجارية التي تحسن الغناء ولم يكن يعلم بها أحد وهي الجارية رقم 1.

الملك: (ينهض حالما ويمشي متمايلا إيماء فوق السرير كأنه قوس سلك) إلى أين تأخذني أيها الصوت الإلهي... لتكن غايتك ما شئت.. إلى العذاب أم إلى العذاب أنت لا تحتاج إلى اجتذابي لأني مندفع من تلقاء نفسي تحملني حبات الرمل على سطح مياه البحر أني أطفو أطفو أنا الآن فوق السطح تماما متمددا على بطني تطفو بي الأمواج كما تطفو الطوافي بهيكل السيارة آه آه آه

الجارية 1: (تتوقف عن الغناء)

الملك: لا لا تتوقف أيها النسيم لا تُغب عني ذلك الصوت... أنا لا أريد السقوط... السقوط (يبدأ في الانكماش وهو يردد نفس الكلمة إلى أن يجلس ثم يتمدد ثم ينهض مفزوعا) من أنت وماذا تفعلين هنا... أيتها الزانيات العوانس.

ينظر إلى الملكات وأنتن... أراكن قد كونتن حلفا... ترى هل في ذلك تعبير عن الرغبة في السلام... لتعلمن أن لا سلام بيننا خصوصا بعد الحلم الذي رأيته.

الملكة 1: ماذا رأى عزيزي؟

الملكة 2: ماذا رأى حبيبي؟

الملكة 3: ماذا رأى روحي؟ (كلهن دفعة واحدة مع الإعادة السريعة)

الملك: موسيقى يا جارية حتى تغسل سمعي من نباحهن.

الملكة 2: مولاي نحن نستطيع أن نفسر لك ما رأيت

الملك: وما هذا الذي رأيته ويحتاج إلى تفسير؟

الملكة 2: الحلم

الملك: الحلم... ها أنا أراكن قد تحولتن إلى عريفات

الملكة 2: وما يمنع إن كان ذلك يريح مولاي العزيز

الملك: (يصمت ويلتفت إليهن وإلى الجاريات).

الملكة 3: صدقني يا مولاي العظيم لقد بتنا نعرف أننا سببنا لك المتاعب والآن جئناك نطلب الرحمة والعفو

الملك: (مرة أخرى يلتفت إلى الجاريات وإلى الملكات)

الملكة 1: لقد كنت تسمع غناء

الملك: وصوتا جيدا أخاذا

الملك: بلى

الملكة 3: ولم تعرف من صاحبته

الملك: وكيف عرفت أنها صاحبته وليست صاحبه... أنا لا أحلم بالنساء

الملكة1: فرويد سيقول في مستقبل الأيام وفي عصر الحديد والنار بأن كل ما في مخ الرجل ما هو إلا جسد امرأة... وأنت رجل.

الملكة 3: ولا يمكن ذلك... أن تحلم بصوت رجل تمشي وراءه وأنت تترنح

الملكة 2: وفي الفضاء تسبح

الملك: كفى... ماذا تردن؟

الملكة 2: أن نفسر لك الحلم

الملك: طيب، لقد حلمت بأني كنت أسبح في الفضاء وأسمع صوتا نسائيا

الملكة 3: صوتا نسائيا جميلا يا مولاي؟

الملك: لا دخل للجمال

الملكة 3: الجمال هو كل شيء يا مولاي

الملك: ليكن جميلا

الملكة 1: كان كذلك فعلا... اعترافك مفتاح حلمك

هنا تبدأ الملكات والجاريات في التحول إلى ساحرات بأصواتهن وحركاتهن المخيفة وذلك بالتدريج كما تتحول الإنارة إلى معتمة بعض الشيء.

الملكة 2: اعترف

الملك: (يهم بالكلام)

الملكة 1: (تقاطعه) اخرس

الملك: خر

الملكة 3: اسكت

الملكة 1: لقد كان جميلا

الملكة 2: جميلا

الملك: بلى كان جميلا

الملكة 1: إنه الوزير

الجاريات: (يرددن) زير زير

الملكة 2: يسكن عواطفك

الجاريات: فك، فك، فك

الملكة 3: يحمل منك رجلا فاشلا

الجاريات: شلا شلا، شلا شلا

الملك: (يقفل أذنيه ويتمدد فوق السرير)

الجاريات: (يغنين)

تعود الإنارة كما كانت والنساء والملكات والجاريات إلى عادتهن.

الملك: (ينهض مفزوعا) آه أنت هنا العزة للآلهة

الملكات: ما بك يا عزيزنا؟

الملك: كنت على وشك الموت ثلاث ساحرات وأربع جاريات في لباس أصفر وأحمر، وهنا معي في هذا السرير تمدد رأس الوزير مستوقرا إلى شطرين وبداخل الأول منهما قبعة ابنتي هفتزا وبالثاني ابن الوزير مَابلّ.. ايتوني بالعرافين والعرافات والشوافين والشوافات.

الملكات: هدئ من روعك... لقد عرفت الآن كل شيء فنم كي تستريح.

(تغطيه الملكات وقد أمرن الجاريات بالخروج وتعود كل واحدة لتنام بالقرب منه فيلتقين فتخلق كل واحدة سببا لعودتها وهكذا عدة مرات، وفي الأخير يتهامسن)

الملكة 2: ما هذه البلادة... ما نقوم به الآن قد يفسد الخطة

الملكة 1: هي على حق لم لا نصبر عدة أيام

الملكة 3: طيب لتقسم كل واحدة بآلهتها على أنها سوف تتجه صوب مضجعها ولن تغادره حتى الصباح

الملكة: باش باش بوش بوشي باش

الملكة 2: قنا قنا قانو قوني قن ثلاثتهن دفعة واحدة

الملكة 3: طبا دبا دبا طبا كس ياس

(ومع قسمهن تقل الإنارة حتى الظلام ويسمع وقع أقدامهن ضعيفا ثم انت انت انت ويخرجن هاربات تحت الظلام)

الظلام

يدخل ابن الوزير ويقول:

أنا لست (يخرج خائفا)

24 (تشتعل الإنارة على الملك فوق سرير كتب عليه سرير الوصايا.)

يدخل الحاجب

الحاجب: لقد حضر وزيركم يا مولاي

الملك: (وهو يئن) دعوه ينتظر قليلا

الحاجب: أمركم يا مولاي (يلتفت إلى الخارج) مولاي مشغول عنك الآن

الملك: وماذا أعمل كي اجعله ينتظر طويلا؟

الحاجب: ليس من الضروري أن تعملوا شيئا... أستأذن مولاي فورائي ما أعمله

الملك: توقف أيها الحاجب

الحاجب: مولاي

الملك: (يقترب منه ينظر إليه لحظة ثم يحدق في وجهه دون حدة) ماذا أعمل كي أجعله ينتظر

الحاجب: اجعله ينتظر

الملك: فهمت لكي كيف

الحاجب: لست أدري يا مولاي

الملك: هيا انصرف (على حدة وبسرعة أثناء خروج الحاجب بعد التحية) آمره بالخروج وأنا في حاجة إليه (يرفع صوته) ابق لحظة (يقترب منه) أوريكا وجدتها أنت تحسن لعب الحصى (يلعب المالة بيده في الهواء) يا للآلهة لا تعرف اللعب بالحصى.

الحاجب: في بلدي نلعب بالكويرات

الملك: ما هي هذه الكويرات؟

الحاجب: (يخرج الكويرات من جيبه وهي كثيرة العدد يتساقط بعضها) مثل هذه

الملك: (ينحني ليأخذ ما سقط) يا ويلكم تلعبون بالياقوت والمرجان

الحاجب: بل يا فرحتنا بها لعبة... إنها تدخل علينا سرورا لا حد له

الملك: أتريد أن نلعب معا

الحاجب: ورائي عمل ووراءك وزير

الملك: دعوتك للآلهة... لماذا ذكرتني به

الحاجب: لستم في حاجة إلى نسيانه أنتم فقط في حاجة إلى جعله ينتظر

الملك: ولكن كيف ان لم يكن ذلك باللعب

الحاجب: اللعب ينسي يا مولاي

25 (يصمتان معا ويبقى الملك على جيئة وذهاب أمام وخلف الحاجب)

الحاجب: لم لا تدخل ثم تخرجه وهكذا تستريح منه

الملك: هيا ادخله

الحاجب: امركم

الملك: أو لا لا... بل بل ادخله ادخله (ويجلس هو على العرش)

الحاجب: (يلتفت إلى الخارج) بإمكان الوزيران يمثل

الوزير: لقد كدت.... أسقط من العياء ماذا كنت تفعل هيا انت أيها الحاجب انصرف إلى عملك.... لماذا تركتني انتظر

الملك: كنت أتناقش مع الحاجب

الوزير: وما هذا الشيء الذي يستحق الحاجب أن يناقشه

الملك: لعبة الكريات

الوزير: ايه كريات

الملك: مثل هذه (تسقط)

الوزير: (ينحني ويجمع ويهمس) يا ويلهم يلعبون بحجر البارود

الملك: ما رأيك؟

الوزير: في أرضنا نلعب يا سيدي بالورق

الملك: وهل معك ورق؟

الوزير: بلى اسيدي... هل...؟

الملك: نعم اخرجه

الوزير: (يخرج الورق ويقدمه إلى الملك)

الملك: (ياخذ الورق ويخلطه) تعال، اجلس هنا (إلى الحاجب) انصرف إلى عملك واتركنا مع وزيرنا.

الحاجب: (يحيي وينصرف)

الملك: (إلى الوزير) والآن أيها الوزير أصحيح ما أسمعه عنك

الوزير: ماذا تسمعون يا مولاي؟

الملك: ألا تعرف ام أنك تتجاهل

الوزير: الحقيقة أنني أتجاهل

الوزير: إذن فأنت تعرف

الوزير: ما دمت أعرف نفسي فلا أهمية للآخرين الذين يكذبون

الملك: وماذا يقولون؟

الوزير: بأنني أحمق ومنذ الحادثة التي فقدت فيها زوجتي وعرشي وأنا أحمق أكره الناس و.و.و. (يبكي) أنا أخدمكم يا مولاي بإخلاص وتفان.

الملك: لا تبك، كفى، لكن لماذا تكره النساء؟

الوزير: لأنه لولا زوجتي ما وقعت في الحرب التي لولا صداقتي لوالدك الذي فداني لكنت الآن عبدا ينام مع البهائم في الإسطبل

الملك: ألا ترى أن السبب راجع إلى خلقته الذميمة

الوزير: من أجل المال يلحس جلد الأجرب

الملك: ليس دائما... ثم إنك تعرف أنه لولا المال لما.. المهم... أنت لم تخبرني إنك عاشق للجارية كاريوكا.

الوزير: أنا يا مولاي!

الملك: نعم أنت.... لقد أخبرتني أن لكل زوجة من زوجاتي عاشق... ولم تخبرني عن نفسك.

الوزير: لقد سمعتها تغني وخادمكم يحب الأصوات الجميلة... أما عن الملكات يا مولاي فذلكم ما أخبرتني به عيون البلاط.

الملك: ولكنك عندما أردت أن تتغزل في الجارية أقفلتها بالقطع الذهبية التي تحمل صورتي.

الوزير: كذب يا مولاي، وكل في الأمر أني فوجئت بها وهي تغني فجذبني صوتها وحسن صنعتها في الترديد.

الملك: سأمنحك إياها

الوزير: (يهم بالكلام)

الملك: هيا... انصرف الآن.. بل انتظر فسآخذك معي إلى الصيد.

ظلام

(يدخل المعتوه جاريا وهو يقول: أنا لست ابنه ولا أريد أن أتزوج تشتغل الإنارة على الحاجب والوزير وهما في شجار وخناق وعراك وهما سكرانان.)

الوزير: أنا سكرت لك اليوم أيها الوعد

الحاجب: وأنا لك أيها الوقح

الوزير: مغيار

الحاجب: محساد

الوزير: أنت تعرف أنها تحبني

الحاجب: وأنت تعرف أنه يفضلني

الوزير: ماذا تريد الآن أن أشوه خلقتك

الحاجب: أما خلقتك أنت فكفتني الآلهة شرها.

الوزير: تعيرني

الحاجب: تهددني

الوزير: سنرى

الحاجب: سنرى (في نفس الوقت وهما يشمران ويدوران حول بعضهما.)

الوزير: (يتغيب يبتعد قليلا عن الحاجب ثم يعود إليه يهزه من كتفيه) ماذا فعلت لك... أنا أحبك دائما وأعزك دائما... ما الذي دفعك لأن تكون ضدي

الحاجب: اسأل نفسك أولا... لقد خدعتني

الوزير: أبدا... أنا دائما كما تعرفني يا عزيزي الحاجب وهذان رد ردفاي فاضرب بسوطك... كالعادة (يجلس القرفصاء ثم يرفع استه).

الحاجب: (ينظر إليه لحظة ثم يبصق ويمد يده إلى صرته يخرج سوطا وذلك شيئا فشيئا.

إلى أن يخرج جميع السوط فيرفعه كأنه يريد أن يضربه).
يسمع صوت الجارية 1 وهي تغني

الحاجب: (يتوقف ثم يقدم رقصة على تلك الأنغام وفي النهاية يعود إلى مكانه ليجد أن الوزير قد نام منكمشا) انت هكذا كلما رفعت سوطي انكمشت كاليتيم على عتبة الأهل. أنا أعرف ما تبينه من وراء تحريضك للإمبراطور على نسائه، أنت تريد أن يصبح ابنك خليفة له بعد موته لذلك ادعيت أن إبلياس هو ابن لك وطمحت إلى تزويجه من ابنة الإمبراطور الوحيدة، لقد خنتني واعتقدت أن باستطاعتك مغالطتي ونسيت أنني أنا الحاجب اس لا ماس أو لاماس ابن باباس على حد تعبير لغتك.

(يتوقف الغناء فجأة)
يسمع وقع أقدام فيلف سوطه ويخرج هاربا)

الوزير: (يضحك ويستدير ثم يجلس وقد أمسك بحذائه وأخذ يضرب مع الأرض محدثا إيقاعا يشبه الخطوات) يا له من غبي هكذا هو لاماس ابن باباس الحاجب العظيم مسكين لقد ظن أن أحدا قادم (يعيد حذاءه إلى رجله) ماذا أفعل هنا في هذا الوقت (يصغي إلى الأقدام التي تقترب وترتفع) إنها فعلا أقدام وتخطو (يختبئ).

28 يدخل القائد ويبدو عليه الانتظار

القائد: (يروح ويغدو في قلق) ماذا يريد أن يقول لي... ليته جاء حتى ينتهي الأمر (يجلس ثم يقف وكأنه رأى الإمبراطور يتمشى يعود فيجلس).

(يدخل امبراطور)

الملك: انت هنا... حسنا... لن أطيل بك... كلها ثلاثة أسئلة

القائد: (يقف مفزوعا) مولاي الإمبراطور

الملك: (وهو يروح ويغدو) أولا كيف، ثانيا كم ثالثا متى من أين (يلتفت إليه) هي أربع أسئلة

الوزير: (من الخلف) لقد قلتم ثلاثة

الملك: (وكأن القائد هو الذي كلمه) الأسئلة تبيض فهي تشبه الدجاج والفئران أيها البليد (يضربه على كتفه ويتنهد) على كل أتمنى ألا يكون في أجوبتك ما (إشارة الذبح) إلى اللقاء... (يلوح له باليد)

الوزير: والزمن يا مولاي؟

الملك: فات الأوان (يخرج)

القائد: (يفكر) كيف صرت غنيا وكم قيمة عيناي ومتى عنيت ومن أين لك هذا

الوزير: لو أنت أجبته بهذا الكلام لنسي ما سألك عنه (إشارة الذبح)

القائد: (دون رؤية الوزير) وما هو هذا الأمر الذي زوجته

الوزير: (من مجيئه) أنسيت

القائد: إذن بلغه الخبر...

الوزير: ومع ذلك فسوف أنقذك لأنني أنا الذي...

القائد: كيف عرفتها وكم مرة قبلتها ومتى كنت تلتقي بها ومن أين كنت... ساءت حالك يا طاليس.

الوزير: (يقفز إليه فيفزعه) لا تشتم جدي

القائد: انت

الوزير: انا ولقد سمعت كل شيء وجئت لإنقاذك فأنتم العساكر لا تناقشون الأوامر أتريد أن أنقذك.

القائد: طبعا

الوزير: أولا ابتعد عن ابنة الإمبراطور... أنا أعرف أنها تحبك ولكن عندما يفتضح امرك فسوف تبتعد عنك من تلقاء نفسها

القائد: أنا لا أحبها وانت تعرف كل شيء

الوزير: إذا حضر فقل له يا مولاي أما أولا كيف فكيف أحوالكم وأما الثانية كم فكم من شاة نطحت ذئبا والثالثة متى فمتى ذكرناكم حل الخير وأما من فمن أين لأعدائكم أن يحسدوا.

(يسمع صوت الملك من بعيد)

الوزير: أودعك الآن

القائد: (متصلبا ينتظر دخول الملك)

الملك: ماذا كان من أمرك

القائد: الكيف لا كيف إلا ما كيفتموه ولا كم إلا ما كممتموه ولا متى إلا ما متيتموه ولا من أين إلا ما اينتموه مولاي عظيم الأباطرة والملوك وابن الإله سوميلوس مالك الأشعة وحاجب عين الشمس.

الملك: (يضحك) ما كنت أعلم أن قائدي عاشق وشاعر... هيا تكلم أيها القائد الولهان كيف عرفتها.

القائد: من هي يا مولاي؟

الملك: تكلم (ينهره)

القائد: هي التي عرفتني

الملك: كيف

القائد: رأيتها

الملك: وكم مرة

القائد: إنها لا تذكر

الملك: ومتى يكون ذلك

القائد: لست أذكر

الملك: ومن أين كنت

القائد: (يخجل) مولاي

الملك: قل... تكلم ألا تتكلم أيها الوغد قل من أين كنت تراها؟

القائد: من نافذة غرفتها

الملك: أظن أنني سأكون مرغما على إدخالك بيت الظلمات الدوار

الوزير: (يقفز نحوهما) مولاي

الملك: هل أنت وزير أم بهلوان

الوزير: هما معا في بعض الأحيان

الملك: وما دخلك؟

الوزير: سيثير ذلك شكوك الناس يا مولاي سوف يتساءل الجنود إذا لم يروه على أرسهم في جملتهم على أهل جملاق

الملك: هكذا يكون الوزراء الناجحون.. وليكن رحيل الجيوش غدا انصرف إنها القائد فإذا كنت مذنبا ستموت وإذا كنت بريئا فستعود

القائد: أمرك يا مولاي (يحيي ويخرج وهو يصيح) يا جنود سنهجم الآن هيا ليركب فرسانكم ونواقكم وليزحف مشاتكم وليجز ملاحوكم هيا انطلقوا...

هنا تدق الطبول البكاء والعويل
زوجات الإمبراطور يقفن خلف الإمبراطور
ويمر جنود بخيال الظل في ستارة الخلف على دق الطبول
بينما وقف الأشخاص وقد خفتت عليهم الإنارة.

ظلام

يدخل: لا أريد أن أتزوج سزلارا

تخفت دقات الطبول

(ترتفع الإنارة فإذا الملك وحده جالسا على عرشه تدخل ابنته باكية واسمها سزلارا)

سزلارا: أرسلته ليموت

الملك: أنت تعرفنين أنه لن يموت أنه مثل أوليس كل قوته في ظفر أصبع رجله ....

سزلارا: إذن فلقد كنت تعرف أنني أحبه

الملك: ولكنه لم يكن يحبك

سزلارا: ومن قال لك ذلك لقد كان يتفحص كل جسدي دون ترميش وكنت أرى زرقة عينيه تسيل فوق جسمي مياهها صافية عذبة كنت تخيل أنه يقترب مني إلى أن أشعر وكأنني أوشكت على الغرق.

الملك: سزلارا... كفى

سزلارا: لا أنت أرسلته ليموت

الملك: أنه واجبه وإلا فما فائدته كجندي

سزلارا: سوف ألحق به

الملك: هراء

سزلارا: في بعض الأحيان أشك في أن تكون أباً لي

الملك: سزلارا كفى.. قلت لك أنه لم يكن يحبك أنت بل كان يحب الملكات نعم كان يعشقهن جميعا.. وهذا ما دمرني نعم لقد رأيته مع ساليا ونااليسا وليناسا وهن معه فوق سرير واحد وتحت رداء واحد وهو معهن يكون كومة من الحجارة تجرفها الأمطار وتزعزعها كان الضحك يتعالى وهن يُدَغْدِغْنَهُ عنه تحت إبطيه وبين فخذيه.

سزلارا: (تستمع إليه باكية)

الملك: كن يعذبنني.. أنا الذي كانت لا أجامعهن... لقد كنت أعرف أن لا فائدة من الجماع مادام لن يكون هنالك إنجاب أنا عاقر هكذا أرادت الآلهة

سزلارا: وأنا

الملك: أنت ابنته هو

سزلارا: القائد

الملك: نعم...

يعم صمت وينظر كل منها إلى الآخر.

الملك: (يتابع) إنه أبوك أما أنا فلقد حكمت علي آلهة الإخصاب بالجفاف مدعية أنه لو حَلَّ محلي ملك من صلبي فسوف يثور عليها ويحطمها ويقيم بدلا منها آلهة لا تراها الأعين آلهة يقال إنها تجتمع في إله واحد أقدم من الشمس والكواكب والأقمار ويقال إنه من فجر الأنهار ومرج البحار وجعل للدم في العروق مسرى وللريح بين الجبال مجرى (كأن غيبوبة بدات تأخذه) يملك الساعات والأيام والدهر (يغيب عن وعيه)

سزلارا: أبي... أبي (تنهض إلى الصحن النحاسي وتضربه).

يدخل الحاجب

الحاجب: مولاتي

سزلارا: أبي لقد كان يتحدث إلي بكلام غير مفهوم ثم غاب.. هيا احضر الأطباء والكهنة

الملك: (متشنجا) لا أريد كهنة.. لا أريدهم

سزلارا: طيب لا تحضر الكهنة

الحاجب : حسنا (يخرج)

الملك: أريد ولدا أريد ولدا وأريد أن أعيش لأراه وهو يفعل كل ذلك (يقول هذا متقطعا) نعم أريد ولدا.

تدخل الملكات جاريات الواحدة تلو الأخرى ويفاجئهن تواجد سزلارا.

الملكات: آه أنت هنا (وقد برد حماسهن واندفاعهن)

سزلارا: نعم أنا هنا أيتها الخائنات.. أرأيتهن ما فعلن أيها الأفاعي

الملك 1: إذا لم تجبها أحداكما فسوف أرد عليها أنا

سزلارا: ماذا ستقولين. القائد حبيبك أنت تعلمين أن لا أمل في عودته.. غير أنني سأخبر حليفتك فلربما اكتشفتا حقيقتك لأنهما مثل عشيقتين متيمتين للقائد الدانجوان.

الملكات: (كل واحدة تهاجم الأخرى) أنت (يتضاربن بالأيدي)

سزلارا: (تحاول أن تفرق) كفى

يدخل الحاجب ومعه الطبيب

الحاجب: هو ذا (بفزع مع الطبيب ويهمان بالخروج)

سزلارا: انتظر (إلى الملكات) كفى (تصرخ) كفى

الملكات: (يكففن عن الضوضاء)

سزلارا: تقدم أيها الطبيب

الطبيب: أمر مولاتي (يتقدم نحو الملك ويفحصه) حرارته منخفضة جدا. ومع ذلك فهوى حي قلبه ينبض هذه حالة فريدة بارد وحي مع ذلك ومع ذلك فبرودته شديدة إلا أنه يملك قلبا حيا مع ذلك (يفكر ثم يسأل سزلارا) كيف حدث له هذا.

سزلارا: كان يتحدث إلي بكلام لم أفهمه وأخذ يغيب ويغيب إلى أن غاب

الطبيب: أهذا كل شيء

سزلارا: كلا لقد كان يقول بصوت متقطع أريد ولدا أريد ولدا.

الملكات: ماذا؟

سزلارا: نعم يريد ولدا

الملكات: (دفعة واحدة) أنا حامل

الملك: (ينهض ويطارد الملكات إلى أن يخرجهن) سزلارا أريد أن أؤمنك عن سر

سزلارا: ما هو؟

الملك: لم أعد أصدق ما يقوله لي الوزير عن النساء وأريد لذلك سببا

سزلارا: سهل جدا يا أبي امنحه إحدى جواريك و... (تقرب فمها من أذنه)

الملك: (يضحك) إنها فكرة جيدة... قولي ألا تريدين أن يكون لك أخ.

سزلارا: سأكون أنا إلكترا أو هو أريستس

الملك: لعلمك أنني لا أرغب في أن أكون ذلك الرجل المغفل اگاممنون

سزلارا: إلا إذا كانت أمه هي كلتمنيسترا

الملك: وذلك ما يخيفني... سزلارا إني أشعر بأنني في حاجة إلى القفز. لست أدري.. منذ أن ماتت أمك كرهت... نعم كرهت كل النساء...

سزلارا: لا تدغدغ عواطفي

الملك: صدقيني...

سزلارا: أصدقك أم أصدق الوزير؟

الملك: وما علاقة الوزير بما يجري بيني وبين ابنتي؟

سزلارا: ابنتك

الملك: (ينظر إليها دون أن يقول أي شيء)

سزلارا: (تثور) أصدق ... أرجوك باسم الآلهة

الملك: بنيتي قديما قيل ما للآلهة للآلهة وما لقيصر لقيصر

سزلارة: لقد مات القيصر ولم يأخذ معه شيئا

الملك: ذلك لأنه تركه للقياصرة الآخرين... إنني حزين... أفكر في الحرب إلى درجة أن أقول ستوليس ما رأيك لو غلبت العالم وأصبح بين أصابعك واسترحت من الخوف وأعود فأفكر بأنني لو فعلت ذلك وبقيت على الأرض وحيدا لشبع أتباعي وتكاسلوا ورفضوا العمل وإذ ذاك لن نجد يدا عاملة نستوردها لتزيح أزبالنا وتدفئ ديارنا بل وتشبع أمعاءنا... إنه فظيع أن... متران....

سزلارة: ماذا قلت؟

الملك: أنا... لقد كان آخر لفظ انطق عليه هو كلمة ذُبّ

سزلارا: غريب... كم هي شبيهة بلفظ آخر لفظ يدل على شخص عظيم

الملك: وهل هناك أعظم مني أنا الإمبراطور؟

سزلارا: إني أشعر بالنوم.

الملك: لا أظن إلا أن المؤلف لم يجد لك حوارا، طيب حاورني لنغير الأدوار.

سزلارا: كيف؟

الملك: لم لا تصبحين عاشقتي وأنا عشيقك (يبدأ في مسح الماكياج) هذا الفحم الأبيض سوف أمسحه انظري كما أنا شاب وأليق بعاشق هيا انزعي عنك هذا الماكياج الذي يعطيك سذاجة سزلارا. ويخلع عنك ثوب مارلين مورنرو.

سزلارا: وماذا سيقول الناس؟

الملك: إنهم ليسوا بالناس... إنهم يمثلون دور المتفرجين ومتى انتهينا نحن من التمثيل انتهوا هم أيضا من التمثيل ولهذا فلن يرونا وبالتالي لن يشهدوا إلا بما شاهدوه أثناء أدائهم لأدوارهم... هيا (يزيل التاج الورقي المذهب ويرميه وهو يرقص وأخذ ينزع ثيابه).

37 تقل الإنارة موسيقى

ظلام

يدخل المعتوه: لا أريد أن أتأبطر

تشتعل الإنارة

33 الوزير وحده يفكر وأمامه جاريته

الوزير: أقسم لك....

الجارية: لقد عشقتها

الوزير: أبدا... لابد أن في الأمر خدعة وعلي كوزير أن أعثر عليها أن أكتشفها الإمبراطور يقدم لي جارية إحدى زوجاته بمناسبة عيد ميلادي.

الجارية: على ذكر عيد ميلادك أنت: متى: ولدت.

الوزير: لست أذكر

الجارية: وكيف عرف...

الوزير: أنهم إذا أرادوا واصنعوا لك أبا وأما جديدين وأسرة لا تعرفين لها أولا ولا آخر...

الجارية: إذن فعلي أن أحضر لك الهدية

الوزير: انت لن تكوني حاضرة

الجارية: طبعا ولكنهم سينادون علي فأنا وحدي الجارية التي تتقن حلويات الفراعنة، لن يكونوا في حاجة إلى الفراعنة هذه المرة.

الجارية: انت تخيفني... أنا أريد أن أراهم وهم يحتفلون بك... ومع ذلك فأنا أتمنى لو صدقتك... فتلك جارية جميلة وصوتها حسن جدا ثم إنها أصغر مني فأنا بمثابة أمها... لماذا ترفض؟.

الوزير: وإذا فصل رأسي

الجارية: لن يتغير أي شيء ولكن قلبا مثل قلبي أنا سيبقى طول الحياة نابضا لك. ولك وحدك....

الوزير: اشكرك... هل أستطيع النوم قليلا.

الجارية: وأنا

الوزير: أمامك قنينتان.... حاولي أن...

الجارية: أنا أعرف تلاعبك... سأذهب عند الإمبراطور.

الوزير: ها نحن بدأنا في اللهو ولم تعد هذه تمثيلية... لقد صارت فوضى لا أساس لها ولا قيمة...

الجارية: أتذكر يوم اشتريتني؟

الوزير: لا...

الجارية: ما دمت دائما أنا التي أذكرك بموضع ثبانك فسوف أذكرك. اسمع يا معالي الوزير لقد كنت ساعتها.

الوزير: ماذا كنت.. قمارا... لصا.. حمالا... صيادا... ماذا كنت هيا قولي ماذا كنت وإلا... رميت بك إلى الشارع وانت تعلمين أن الإمبراطور اختار لي جارية ذات صوت كالعندليب وقد من الخيزران قضيب وشعر يحمل كل من ينظر إليه يغيب هيا تكلمي وقولي ماذا كنت؟

الجارية: كنت تحبني.

الوزير: ربما كان فقدي لزوجتي هو الدافع الذي جعلني آنس اليك.

الجارية: تأنس إلي حتى ونحن... معا

الوزير: (يغلق فاها...) اخرسي... فأنا إلى الآن احبك إلا أنني لم أعد قواما عليك (يحاول معانقتها).

34 يدخل الحارس فيفزعه

الحارس: معالي الوزير

الوزير: ألا تعرف أنه قبل الدخول يجب قرع الباب بلطف أولا.

الحارس: مولاي الإمبراطور أمر: ادخل ولا تقرع

الوزير: (خائفا) كفى كفى ما حاجتك أيها الحارس؟

الحارس: مولاي الإمبراطور يقول لك البس أعز ما لديك فإن لم يكن لديك فلدينا واحضر على التوالينا.

الوزير: حسنا سأفعل.

الحارس: مولاي الإمبراطور أمر: هو في الأول وانت وراءه خطوة خطوة

الوزير: هكذا يلقى القبض على المتهمين... طيب انتظر بالباب.

الحارس: مولاي الإمبراطور أمر لا يختفي عن بصرك

الوزير: ولو في الحمام

الحارس: ولو في الحمام.

الوزير: هذا الذي كنت تتوقعه حدث. ها أنت سجين أيها الوزير أو يا فخامة الوزير لكنّ لماذا أرادني أن ألبس أعز ما لدي... لا شك أنه مزاح الملوك... أنا أحفظ الكثير من القصص القديم حول ذلك الموضوع... لا تخافي لن يكون إلا الخير.

الجارية: إنها هدية ثمينة على كل حال هي أفضل من الجارية

الوزير: هيا اذهبي واحضري لي أحسن بُردي تلك الذهبية المطرزة بالأخضر...

الجارية: (تذهب)

الوزير: (ينظر إلى الحارس ويدور حوله)

الجارية: (يدور حيثما دار الوزير)

الوزير: (يدور به إلى ناحية واحدة وبسرعة ثم يرتمي خارجا)

الحارس 1: (يتوقف عن الدوران فيسقط على الأرض مغمي عليه)

(تعود الجارية وهي تحمل البردة فتندهش عندما ترى الحارس مُلقى على الأرض).

الجارية: (تقترب منه على مهل. ثم تسرع لتعود بكأس ماء تصبه على الحارس الذي لا يفيق وتذهب لتأتي بكأس ثان وثالث).

ولا تمل حتى الظلام

35 تشتعل الإنارة على الإمبراطور وقد أحاطت به زوجاته وجواريهن وقد حضر الحاجب والقائد هذا الحفل وفي الوسط الجارية 1 في ثياب جميلة وقد أمسكت بالهارب.

الملك: (يعطي الإذن للجواري فيرقصن ويغنين)

36 يدخل الوزير في لباس ممزق وقد خدش وجرح يسقط في الوسط فيتوقف الغناء

الوزير: ماءً... أريد جرعة ماء...

الملك: أين الحارس الذي بعثت لإحضارك؟

الوزير: لقد هاجمتنا جماعة من اللصوص يا مولاي ولما كانت بردتي ذهبا فلقد نتفوها نتفا كما ترى

الملك: وماذا فعل الحارس؟

الوزير: قال إنه لم يكن لديه أمر منكم بالتدخل في مثل هذه الحوادث

الملك: وأين هو؟

الوزير: لقد ضربوه هو الآخر وتركته طريحا على الأرض

الملك: (يقدم القدح للجارية 1) خذي.... اشربيه...

الجارية 1: (تأخذ القدح وتتجه نحو الوزير لتشربه)

الملك: أما نحن فلنتابع فرحنا بزفاف وزيرنا وجارية زوجتنا

الوزير: أنا أتزوج يا مولاي (يبتلع الريق معكوسا فيسعل).

الملك: نعم أنت تتزوج ولم لا... ألست ذكرا بالغا قادرا... ثم إن امرأة جميلة كتلك التي تشربك ستكون منعشة لك تحيي بها عظامك...

الوزير: (يزحف نحو الملك ثم ينظر إلى الجارية) ما يريده مولاي

الملك: هيا قف على قدميك وراقصها

الوزير: (يقف) يراقص الجارية 1

الجواري: (يغنين)

الملكات: (فرحات يضحكن والجميع يشرب ويأكل)

الملك: أشعر بالنوم... هيا زوجهما يا حاجب

(تتوقف الموسيقى والجميع سكران يتقدم الحاجب ويقوم بتزويجهما فيصدق الآخرون يتقابلون فيما بينهم جميعا ويطول عناق الحاجب للملكة 3 وعناق القائد للجارية 2 والوزير للجارية 1).

الملك: (يغضب هيا) كفى عناقا وليذهب كل إلى فراشه

الوزير: أمرك مولاي (يجر الجارية خارجا)

الملكة 1: (تعترض سبيله) مهلا معالي الوزير... ألا تعرف أنها بكر

الوزير: وفوق ذلك بكر...

الملكة 2: (تلحق بهما) والبكر تُعلَّم

الوزير: أنا أعلمها

الملكة 3: (تلحق بهم) تُـ تُـ لا علينا نحن أن نعلما لك... وذلك لن يزيدك إلا متعة وتكون العسيلة من بيض النحل

الوزير: لكن... كم سيطول هذا التعليم

الملكة 1: ساعة

الملكة 2: ساعة ونصف

الملكة 3: ساعتين... (تجره) هيا انتظرها في الغرفة الزرقاء وتعطر جيدا...

الملك: ماذا تفعلون

الملكات: (يعدن إليه)

الملكة 2: يا مولاي تعال لتستريح (تأخذه وتخرج به)

الملكة 1: (إلى الجارية) إياك ثم إياك ماطليه إلى أن يقبل أن يصير لك دابة

الملكة 2: (تعود وبيدها اللجام)

الملكة 1: (تأخذه وتوريه للجارية) ما هذا

الجارية 1: لجام

الملكة 1: يجب أن يضعه في فمه

الجارية: إني خائفة

الملكة 3: ليس لك ما يخيفك

الجارية 1: لقد صار زوجي

الملكة 3: زوج غير مقبول لأنه لم يحدث في المعبد أمام الكهنة

الجواري: (يحظن بها ويزينها)

تقل الإنارة ويبدو الوزير فوق سرير يسير على عجلات تحت إنارة خاصة

الملكة 3: (إلى الجارية) هيا تشجعي وادخلي عليه

الملكة 2: سوف أخبر الإمبراطور

الجارية 1: (تتقدم وتجلس على حافة السرير وهي تلامس جبين الوزير الذي يأخذ في الترنح)

الوزير: آه... آه... آه... من صاحب هذه اليد الدافئة

الجارية 1: (بحنان) أنا

الوزير: من أنت؟

الجارية 1: جاريتك الجديدة وزوجتك

الوزير: (يستفيق) أنت أيتها الجميلة... ادخلي معي تحت الغطاء

الملكات والجواري يتفرجن وينصتن

الجارية 1: أمن عادتك أن تناوم النساء بلباسك

الوزير: أنا (يقفز) لا أبدا وهل أنا (ينظر إلى نفسه) نعم أقصد لا يجب أن أتجرد... (يبدأ في خلع ثيابه بعنف)

الجارية 1: مهلا مهلا (تساعده)

الوزير: (يريد إزالة السروال)

الجارية 1: لا، ليس الآن... أليس من الأفضل أن نشرب كأسا وتراني وأنا اتحرك أمامك.

الوزير: (يجرها) من بعد من بعد

الجارية 1: لا أفضل ذلك من قبل.

الوزير: (يخرج من الغطاء) حسنا... احضري الخمر إنها هناك

الجارية 1: (تمشي أمامه بدلال)

الوزير: (يتبعها بعنقه) ما أجمل الأرداف... أنت محظوظ يا ابن نخسوس

الجارية 1: (تعود)

الوزير: هيفاء مقبلة... أنت محظوظ يا ابن أم الوزير.

الجارية 1: (تقف وقفة دلال أمامه ويخرج سيجارة تضعها في مصفاة طويلة ثم تشير إليه)

الوزير: (يبحث عن الثقاب) أواه كم هي أخاذة وجميلة... الثقاب هو ذا الثقاب (يتجه نحوها ليشعل لها)

الجارية 1: (تأمره أن يأتي على ركبتيه حبوا)

الوزير: (يفعل)

الجارية 1: أنا أحب حبو الرجال... أنت لا تعرف كم أنت جميل هكذا

الوزير: امري وانا أطيع...

الجارية 1: لقد كان كذب كل ما قيل عنك

الوزير: (وهو يشعل لها) وما الذي قيل عني

الجارية 1: قيل إنك تكره النساء

الوزير: قد أكره بعضهن يا مولاتي

الجارية 1: مثلا

الوزير: مثلا...

الجارية 1: لم تجبني... مثلا

الوزير: مثلا سيدتك... هذه امرأة لن تكون أبدا من النساء اللواتي قد يثرن انتباهي

الجارية 1: (تداعب شعره)

الوزير: (يحاول إحاطة خصرها بذراعيه)

الجارية 1: (تبتعد عنه)

الوزير: أرجوك... دعيني ألمسك

الجارية 1: لم لا تخلع معطفك

الوزير: أنت على حق فإني أكاد أختنق من الحر (يزيل المعطف)

الجارية 1: لك جسم معتدل... كم عمرك

الوزير: ستون سنة

الجارية 1: (ترتمي فوق السرير)

الوزير: (يقترب منها زاحفا ثم يبدأ في لحس قدميها بلسانه)

الجارية 1: بوبي (بدلال)

الوزير: مولاتي

الجارية 1: (بدلال أكثر) لسانك أملس وهذا يقززني

الوزير: (على ظهره وأطرافه في الفضاء كالكلب) هل تفضلين العض؟

الجارية: وهل لك أسنان لذلك؟

الوزير: نعم (يدخل يده في جيبه ويخرج فكي أسنان) هي ذي أسناني (يقرقبها)

الجارية 1: (تضحك وتأخذ الفكين ثم تنظر إليهما) ولماذا جعلت النابين من الذهب

الوزير: خوف الصدأ يا مولاتي

الجارية 1: (وهي تعيد إليه الفكين) ولم تضعهما

الوزير: لم أكن أتوقع أكن تحبين العض... ظننتك كالأخريات تفضلين القبل بالأفواه المتهدمة الأسنان (يضع الفكين في فمه)

الجارية 1: (تضحك)

الوزير: (يضحك فتطل أسنانه)

الجارية 1: (تضحك)

الوزير: دعيني أعضضك أرجوك إنها تأكلني

الجارية 1: ما هذه التي تأكلك

الوزير: أسنان صانع الأسنان...

الجارية 1: (**تمد إليه ساقها**) **هيا عض**

الوزير: (**يحاول**)

الجارية 1: (تفر منه)

الوزير: (يتبعها دوما على أربع) أرجوك... (يتحربل) أرجوك....

الجارية 1: (تضحك بأعلى صوتها) يوبي

الوزير: مولاتي

الجارية 1: هل تعرف شيئا عن الكلاب المخنتة المفششة

الوزير: تلك التي تربيها الأوروبيات اللواتي يعشن في وحشة الحياة

الجارية 1: نعم

الوزير: هل (ينتصب واقفا) أنت من ذالك النوع

الجارية 1: هل هذا يغضبك

الوزير: على العكس من ذلك هذا يعجبني كثيرا

الجارية 1: كيف؟

الوزير: ذلك لا يكلفني تركيب الأسنان

الجارية 1: ماذا كنت تقول للإمبراطور عن نسائه؟

الوزير: أنا لا أعتبرهن نساء فلا رشاقة ولا دلال يا مولاتي... إنهن لا يحببنه

الجارية 1: لا يحببنه أم أن لك في ذلك مآرب أخرى

الوزير: وماذا عساه يكون لي يا مولاتي سوى..

الجارية 1: سوى زواج ابنك الوحيد من ابنته الوحيدة لضمان

الوزير: مولاتي... أنت جميلة جدا... أنت لطيفة دعيني أرجوك إنك حلوة

فلم لا نؤجل الحديث حول هذه الأمور

الجارية 1: وما نصيبي أنا..

الوزير: سوف أجعلك جارية الجواري... تتحكمين وتحكمين وخصوصا وأنك قد...

الجارية 1: قد... ماذا...

الوزير: أرجوك عضة واحدة فلم أعد أطيق هذه الأسنان

الجارية 1: إلا إذا أخبرتني عما كنت تقنع به الإمبراطور ضد زوجاته

الوزير: أنت مصممة على ذلك

الجارية 1: نعم...

الوزير: طيب.

39. ظلام

الوزير: لا أريد سأشرب السم (يخرج زجاجة وكأسا) تشتعل الإنارة على الإمبراطور والوزير وفي الخلف وجه الجارية

الملك: لم أعد أستطيع

الوزير: قليلا من الصبر يا مولاي... فأنت أسمى من أن تتحكم في الشهوة... انظر إلي... فلقد استطعت أن أتحمل ذلك منذ ثلاثين سنة

الملك: ولكنني ما أزال شابا... يا ابن لكسوس

الوزير: نخسوس

الملك: أو نخسوس... نعم إني ما أزال شابا

الوزير: ولكنك نصف إله يا مولاي ...

الملك: خرافة... حتى هذه الآلهة باتت بالنسبة إلى شيئا غامضا

الوزير: مولاي...

الملك: إنها الحقيقة

الوزير: مولاي... الحكماء يقولون كل عظيم وراءه امرأة... وليس بعيدا أن تكون امرأة وراء كل حقير. ونساؤك مولاي طامعات في عرشك وملكك يردن منك ولدا ولو على حساب تقاليدكم وأحكام آلهتكم... بل إنهن يا مولاي... يقلن بعدم شرعية ابنك ناس ياس

الملك: ماذا تقول؟

الوزير: أسألهن يا مولاي

الملك: يا لهن من شقيات... ولكن ليس كلهن

الوزير: تلبيتك لرغبة واحدة ستدفع بك حتما إلى تلبية رغبات الأخريات يا مولاي أنا خديمك وناصحك.

الملك: ولكنني لا أطيق... (يشنقه) أتفهم أنني أستحلم كل يوم وأحلم كل ليلة

الوزير: ذلك ليس أمرا خطيرا

الملك: ولكنه فظيع

الوزير: هل أسقيك كأسا يا مولاي؟

الملك: أنا في أمس الحاجة إليه

الوزير: (يذهب ليحضر الكأس)

ظلام

40 المعتوه يشرب الكأس التي ملأها: وداعا يا عالم يا دنيا (تسمع ضحكة الجارية) وداعا (يسقط) تشعل الإنارة على الوزير والجارية 1

الجارية 1: (تضحك دائما) وهكذا كنت تبعث به إلى الفراش

الوزير: بلى

الجارية 1: تضع له منوما في الكأس أيها العفريت

الوزير: (وهو يحاول عضها) نعم نعم...

الجارية 1: (تبعد ساقها)

الوزير: أرجوك...

الجارية 1: يقال إن الرجل عندما... يصبح كالحصان... يلهث... لقد كنت أرى الجياد وهي تلهث... كنت أنظر إليها وأنا عائدة بعد حلب البقر... كنت أقف وأمسك بمعلاق الدلو (تشير) هكذا... وأظل انظر إليهما وهما تتصاهلان... فهل... تستطيع أن تكون من هذا النوع من الرجال ولم لا... (يصهل ويصيح كالفرس) هكذا... أليس كذلك؟

الجارية 1: أرجوك دعك جوادا... لا تتكلم صهيلك يذكرني بفرس عمي... فاصهل وحك جسمك مع ساقي...

الوزير: (يصهل ويمشي ويغدو ويحتك مع ساقها)

الجارية 1: (في شهوانية) أريد أن أركب

الوزير: هيا اركبي اركبي كنت فوق أو تحت لا اختلاف عندي هيا... اركبي

الجارية 1: يجب أن تكون عاريا تماما لا أريد سرجا وليدا.

الوزير: حسنا إذن فانزعي عني اللبد والسرج...

الجارية 1: (تمزق ثيابه وتزيلها)

الوزير: هيا اسرعي... فاركبي... أرجوك بسرعة

الجارية 1: (تركب فوقه وتناديه كالفرس)

الوزير: (يتحرك بها وهو يصهل جيئة وذهابا)

يدخل الملك ومعه الملكات والجواري ينظرون اليه لحظة ثم ينفجرون ضاحكين

الملك: والآن يا وزيرنا العزيز ما هذا الذي نراه؟

الوزير: (يحاول النهوض ولكنها تضغط عليه) مولاي...

الملك: أتنهانا وتمشي مع التيار؟

الوزير: مولاي، إن أوجد مع التيار فما أنا إلا وزير.. ابن وزير أما أنت فإمبراطور ابن امبراطور ونصف آلهة وما أنا فيه يا مولاي لو تركتك تتصاع لركب عليك قبلي.

الملكات، الجواري يضحكن

الملك: هيا كفى يا جارية

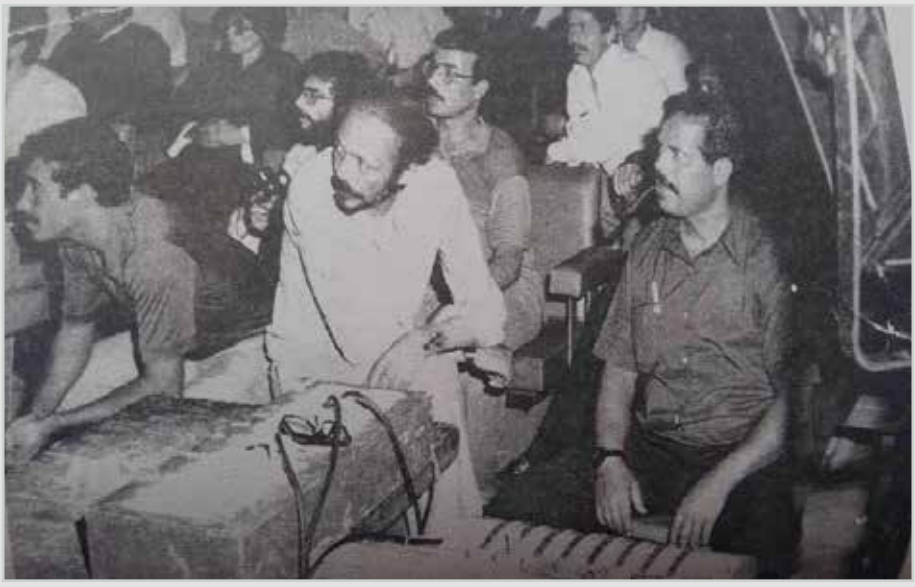
الجارية 1: (تنزل فتُقبّلها النساء ويهنئنها)

الملك: أما أنت أيها الوزير فشكرا على أنك تضحي في سبيلنا بكرامتك.. وشرفك... ونصيحتي إليك أن تربي ولدك كي يكون وزيرا، لأن الملك سيكون من أحد هذه البطون... (يشير إلى الملكات والجواري) تعالي (إلى الجارية 1) أنت ضيفتي هذه الليلة (يعانقها ويذهب معها تاركا الجميع في حيرة)

ستار

إن كان ولدك فعلا

مسقط ادم
تيمد محمد
طنجة 11 يناير 1990



کاریکاتیر

الفنون

Royaume du Maroc
Ministère de la Culture et de la Communication
Département de la Culture

المملكة المغربية
وزارة الثقافة والاتصال
قطاع الثقافة

عنوان مراسلة المجلة : revuealfonoun@gmail.com
الموقع الالكتروني: www.majalatalfonoun.ma
الإيداع القانوني: 2019PE0005
ردمك : 7503 - 2665
توزيع: سابريس

ثمن النسخة: 30 درهم

2665-7503